

OMAGGIO

PERVIA

11. AGO. 2006

St. Pa 677 mappe  
hof 1955

# Зограф

часопис  
за средњовековну  
уметност



25

*Саоменица Гордана Бабић-Ђорђевић*



Институт  
за историју уметности

Београд  
1996

# Зограф

Часопис за средњовековну уметност  
Број 25, 1996

Издаје  
Институт за историју уметности  
Филозофски факултет  
Београд, Чика / Љубила 18-20

## Редакција

[*Војислав Ј. Ђурић*], *Војислав Кораћ*, *Горко Суботић*, *Јанко Магловски*, *Смиљка Габелић*,  
*Марица Шубић*, *Даница Поповић* и *Бранислав Тодић*

## Секретар

*Иван Сивковић*

## Одговорни уредник

*Бранислав Тодић*

Зограф. Часопис за средњовековну уметност, број 25, Београд 1996  
UDK 7 (091) "04-17", YU ISSN 0350-1361

## САДРЖАЈ

- 7  
Библиографија Гордана Бабаћ-Ђорђевић  
13  
*Aleksai I. Komeč* – Die Raumkomposition der Hagia Sophia in Konstantinopel  
19  
*Christopher Walter* – An Apotropaic Sequence at Kardžali (Bulgaria)  
23  
*Nikos Oikonomides* – The significance of some imperial monumental portraits  
of the X and XI centuries  
27  
*Panayotis L. Vocotopoulos* – Note sur l'icône de la Vierge Portaitissa  
31  
*Engelina Smirnova* – L'Annonciation, icône de Novgorod du XII<sup>e</sup> siècle  
39  
*Chara Konstantinidi* – Le message idéologique des évêques locaux officiants  
51  
*Zaga Gavrilović* – Eve or the Waters of Marah at Pološko?  
57  
*Miodrag Marković* – Two Notes on the Wall Paintings at the Great Lavra of St. Sabas  
71  
*Lydie Hadermann-Misguich* – Mort et survie dans l'oeuvre de Georges Klontzas



Гордана Бабуш-Ђорђевић  
(21. II 1932 – 26. XII 1993)

**G**ordana Babuš-Djordjević n'est pas restée enfermée dans la solitude de sa maison, entourée de livres et à sa table de travail, un moment où elle paraissait être en pleine activité créatrice et où il semblait qu'il ne lui restait plus qu'à communiquer les résultats les plus importants de ses recherches de longue date. Qu'il en était vraiment ainsi, nous n'en voulons pour témoignage que le progrès constant qu'elle réalisait dans l'étude de l'art médiéval et une foule d'articles parus seulement après sa mort.

Le portrait de Gordana Babuš-Djordjević, tel que l'ont conservé ses amis, ses collègues et ses étudiants, retrace ses premiers contours dans l'éducation qui, dans sa prime jeunesse, lui avait été fournie par l'atmosphère bourgeoise de sa famille, dans la ville natale de Valjevo, et ce portrait s'est enrichi au cours de ses années d'école à Belgrade, Paris et Washington, avant que son activité scientifique ne lui ait porté sa dernière atteinte. Toute pénétrée de l'importance de ses autres Svetozar Radojević et Andrej Grabar échangeant son expérience avec celle de ses collègues et amis du monde entier et maintenant ses connaissances acquises aux générations suivantes. Gordana Babuš-Djordjević a progressivement porté à la perfection sa figure de savant en recevant de la pédagogie. Son séjour dans les grands centres d'études byzantines, à l'École des Hautes Études et au Collège de France à Paris, à Dumbarton Oaks à Washington, sa connaissance exceptionnelle des monuments de tous les pays orthodoxes et, de même, de tout ce qui a été écrit sur eux, lui ont permis d'approcher avec sagacité les problèmes qui n'avaient pas encore été résolus, de saisir l'esprit de l'art médiéval et de trouver les méthodes de sa interprétation judicieuse. L'œuvre scientifique si riche de Gordana Babuš-Djordjević est consacrée presque entièrement à l'étude de l'art byzantin et de l'ancien art serbe. D'emblée, son attention fut attirée par la peinture murale, pour se tourner ensuite vers les icônes et, enfin, vers les enluminures des manuscrits. Nous lui sommes redevables d'ouvrages de valeur et d'études importantes sur les chapelles latérales des églises byzantines, sur leur fonction liturgique et leur programme icono-

graphique, sur la peinture à l'époque du roi Milutin, sur les murages concernant la Vierge Lévite et l'Église royale à Studenica, sur les décrets christologiques au XII<sup>e</sup> siècle et leur rôle dans la peinture murale byzantine, sur les portraits des rois et de la noblesse serbes, sur l'iconographie de la Vierge, sur les ornements néo-byzantins dans les manuscrits grecs et serbes et sur bien d'autres choses. L'étendue de l'incertitude et la solution apportée à bien des problèmes particuliers exigeaient de Gordana Babuš-Djordjević des approches variées. Elle avait cependant un penchant pour les méthodes iconographiques et sociologiques dynamiques lui permettant d'expliquer l'idéologie des portraits médiévaux byzantins et serbes, méthodes appliquées complètement dans son rapport inaugural "Peintures murales byzantines et de tradition byzantine 1081-1453. Possibilités et limites des analyses sociologiques" au XVIII<sup>e</sup> Congrès international des études byzantines.

Gordana Babuš-Djordjević, en tant que personnalité et en tant que scientifique, représentait au point d'attache essentiel entre la science serbe et la science mondiale. On a pu s'en rendre compte le mieux au cours des dix dernières années de sa vie, alors qu'elle rédigeait la revue "Zographia", parce qu'elle avait réussi à rassembler autour de cette revue un grand nombre d'excellents byzantologues et de lui assurer une place honorable dans la famille de publications parallèles.

L'œuvre de Gordana Babuš-Djordjević fut couronnée de plusieurs prix tel que le prix européen Herder (1980) et le Prix d'octobre de la Ville de Belgrade (1987), elle a été élue membre de l'Académie serbe des sciences et des arts. Mais c'est sans doute la sympathie et l'estime que lui portaient ses étudiants avant lesquels elle a travaillé un recueil "La peinture murale du monastère de Dečani" dont elle n'a pas eu la joie de voir la parution, qui lui rendent le plus à cœur. La rédaction de la revue "Zographia" rend hommage par ce biais à son rédacteur Gordana Babuš-Djordjević en y apportant les contributions de ses amis et de ses admirateurs.

# Библиографија Гордане Бабић-Ђорђевић Bibliographie de Gordana Babić-Djordjević

Књиге  
Livres

1969

*Chapelles annexes des églises byzantines. Fonctions liturgique et programmes iconographiques* (Bibliothèque des Cahiers archéologiques, III), Paris, Klincksieck, 1969, 196 avec 135 fig.

1975

Д. Папић - Г. Бабић, *Богородица Љевишка* (Уметнички споменици Југославије), Београд, Српска књижевна задруга, 1975, одељак: *Смисао иконографског језика*, 47-104 (резиме на енглеском: *The Paintings of Bogorodica Ljeviška*, 108-114) са 20 сл., 51 т. и распоредом живописа

Друго издање: Београд, Српска књижевна задруга; Приштина, Јединство, 1988

1980

*Ikonе*, Zagreb, Grfički zavod Hrvatske 1980, 32, 64 и.

Друго издање: Београд, Југославија, 1988

Објављено и на француском: *Les Iônes*, Belgrade 1980

Објављено и на енглеском: *The Icons*, Belgrade 1979

1981

К. Вајцман - Г. Алмбеташвили - А. Вольскаја - Г. Бабић - М. Хашакис - М. Алаатов - Т. Воинеску, *Иконе*, Београд, Народна књига - Вук Караџић, 1981, одељци: *Иконе Балканског полуострва и грчких острва (1)*, *Охрид*, 133-137, *Србија*, 137-142; *Иконе Балканског полуострва и грчких острва (2)*, 308-310 са сл.

Објављено и на италијанском: *Icône*, Milano, Mondadori, 1981

Објављено и на француском: *Les Iônes*, Paris, Fernand Nathan, 1982

Објављено и на енглеском: *Icons*, London, Evans Brothers Ltd., 1982

Објављено и на немачком: *Ikonen*, Freiburg im Breisgau - Basel - Wien, Herder Verlag, 1982

*Историја српског народа*, књ. 1, Београд, Српска књижевна задруга, 1981, одељци: *Класицизам доба Населова у српској уметности*, 476-496 и *Развој српске уметности*, 641-663

Друго издање: Београд, Српска књижевна задруга, 1994

1982

*Историја српског народа*, књ. II, Београд, Српска књижевна задруга, 1982, одељак: *Полиет уметности*, 144-160, 166-191

Друго издање: Београд, Српска књижевна задруга, 1994

1986

Г. Бабић - В. Корач - С. Ћирковић, *Стиљовеница*, Београд, Југословенска ревија, 1986, одељци: *Живопис и Примениена уметност*, 62-89, 102-145, 154-174, 188-190 са пл.

Објављено и на француском: *Le monastère Studenica*, Belgrade, Jugoslovenska revija, 1986

Објављено и на енглеском: *The Monastery Studenica*, Belgrade, Jugoslovenska revija, 1986

1987

*Краљева црква у Стиљовеници* (резиме на француском: *L'Eglise du Roi à Studenica*, 243-255), Београд, Просвета, Републички завод за заштиту споменика културе, 1987, 219 са 33 т. и 161 сл.

Студије и чланци  
Etudes et articles

1961

*Sur l'icônographie de la composition "Nativité de la Vierge" dans la peinture byzantine*, Зборник радова Византолошког института 7 (1961), 169-175 avec 3 fig.

1962

*Les fresques de Suisia en Macédoine et l'icônographie originale de la vie de la Vierge*, Cahiers archéologiques XII (1962), 303-339 avec 23 fig. et 3 dess.

*О композицији Успеног у Богородичиној цркви у Стиљовеници* (резиме на француском: *Sur la composition représentant la Dormition de la Vierge dans l'église de la Mère de Dieu au monastère de Studenica*, Старинар и. с. XIII-XIV (1962-1963), 261-265 са 5 сл.

1964

*О реконструкцији оштетених слика у најпознатијој на портрету Свјетог Саве у јужној истојни Свјетих Ајдоскоја у Печу* (резиме на француском: *La recons-*

sécution des épiques et des légendes endimantées sur le portail de saint Sava à Peč). Зборник заштите споменика културе XV (1964), 159-164 с 6 с.

Симболическое значение живописи у професора Софийского университета в Печу. Прилож. к юбилейному изданию «История и документация» (режиме на француском). La signification symbolique des peintures murales dans la professe des Saints-Apôtres à Peč. Зборник заштите споменика културе XV (1964), 173-182 с 11 с.

1965

Христолошки расписи у XII веку и бојина нових сцена у апостолском деору византијских цркава. Археолошки радови Археолошког и Археолошког савеза у Београду (режиме на француском). Les discussions christologiques du XII<sup>ème</sup> siècle et l'apparition de nouvelles scènes dans le décor absidal des églises byzantines. Les évêques officiels devant l'Hémiasie et les évêques officiels devant l'Amnos. Зборник заштите споменика културе Матице српске 2 (1965), 11-31 с 15 с.

1967

Chapelles latérales des églises serbes du XIII<sup>ème</sup> siècle et leur décor peint. L'art byzantin de XIII<sup>ème</sup> siècle (Symposium de Sorocin, 1965). Beograd, Faculté de Philosophie, Département de l'Histoire de l'Art, 1967, 179-187 avec 31 fig.

Литургијски симболически значај на живописи апсида Софийског у Печу. Моделовање историје реставрациона (режиме на француском). Les textes liturgiques insérés sur les fresques absidales des Saints-Apôtres à Peč. Possibilité de leur restauration. Зборник заштите споменика културе (1967), 75-84 с 6 с.

Првијер епископ Уроша у Београду цркви карантин (режиме на француском). La figure du prince Uroš dans l'Eglise Blanche de Karan. Зограф 2 (1967), 17-19, 59 с 2 с.

1968

L'usage symbolique de la "Porte fermée" de Saint-Clément à Ohrid, Synthonon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge. Réueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples, Paris, Klincksieck, 1968, 145-151 avec 3 fig.

Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII<sup>ème</sup> siècle. Les évêques officiels devant l'Hémiasie et devant l'Amnos. Friburger Beiträge Studien 2 (1968), 368-386

1969

O сриком четиоројевељу XVII века на збирке Историјског музеја у Кембриџу (режиме на француском). Le décalogue serbe du XVII<sup>ème</sup> siècle à la collection de Musée Historique de Cambridge. Зборник Светозара Радојичића. Београд, Филозофски факултет, Ослободилац историје уметности, 1969, 17-23 с 10 с.

1971

North Chapel of the Quinterfair Church at Ohrid and its

Moistic Floor, Зборник радова Византолошког института 13 (1971), 263-275 with 4 fig.

1972

Српски записи у Цркви четиоројевељу бр. 131 на Чикаго (CAZ) (режиме на француском). Les inscriptions serbes du tétravangile grec N° 131, conservé à Chicago. Зборник заштите уметности Матице српске 8 (1972), 361-371 с 12 с.

Друштво вештака кинијора у Десетовици (режиме на француском). Le rang social des fondateurs d'églises dans le Despotat de Serbie, L'école de la Morava et son temps (Symposium de Resava, 1968). Beograd, Faculté de Philosophie, Département de l'Histoire de l'Art, 1972, 143-155 с 24 с.

1973

L'iconographie constantinopolitaine de l'Acatiste de la Vierge à Cozia (Valachie). Зборник радова Византолошког института 14-15 (1973), 173-189 avec 15 fig.

1975

Цакува Христовој дејствијој у бредулу с кукана на фресци у Грацу (режиме на француском). Les scènes de l'Enfance du Christ dans les paysages aux collines à Gracie. Рашка бањина 1 (1975), 49-57 с 5 с.

O живописном украсу ојаларских бредула (режиме на француском). La décoration en fresques des clôtures de chœur. Зборник заштите уметности Матице српске 11 (1975), 3-49 с 30 с, и 22 цртежа

Владарске иницијале кнеза Лазара (режиме на француском). Les inscriptions de souverain du prince Lazar. Le prince Lazare (Symposium de Kruševac, 1971). Beograd, Faculté de Philosophie, Département de l'Histoire de l'Art, Musée National Kruševac, 1975, 65-79 с 10 с.

1976

G. Babić - Ch. Walter, The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration, Revue des études byzantines 34 (1976), 269-280

1977

O Пребодовљени арапка (режиме на француском). La Mi-Pentecôte. Зограф 7 (1977), 23-27 с 3 с.

Les fondations d'églises et les fresques du XI<sup>ème</sup> siècle en Serbie, II<sup>ème</sup> Symposium international sur l'art géorgien, Tbilisi, Académie des sciences de la R. S. S. de Géorgie, 1977, 1-11

1978

Иконографски ајројан живописи у приградима цркава краља Милутина (режиме на француском). Le programme iconographique des peintures murales décorant les narthexes des églises fondées par le roi Milutin. L'art byzantin au début du XIV<sup>ème</sup> siècle (Symposium de Grénesia, 1973). Beograd, Faculté de Philosophie, Département de l'Histoire de l'Art, 1978, 105-126 с 6 с.

Quelques observations sur le cycle des Grandes Fêtes de l'église de Polosko (Macédoine). Cahiers archéologiques 27 (1978), 163-178 avec 15 fig. et 1 dess.

1979

Наслови бојевељу српских епископа, архиепископа и патријарха у једном савјетару (XIII-XIV в.) (режиме на француском). Les séries de portraits des évêques, archevêques et patriarches serbes dans la peinture murale. XIII<sup>ème</sup> - XIV<sup>ème</sup> s. Sava Nemanjić - Свети Сава. Историја и предање (Научни зборник). Свети Сава. Председништво, кн. 1). Београд, Српска академија наука и уметности, 1979, 319-342 с 15 с. и 2 цртежа

Les crois à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIII<sup>ème</sup> et XIV<sup>ème</sup> siècles. Byzance et les Slaves. Etudes de Civilisation. Mélanges Ivan Dujčev, Paris, Association des amis des études archéologiques des mondes byzantin-slaves et du christianisme oriental, 1979, 1-13 avec 9 fig.

O бојевељу у Рашки и једном виду насловне илустрације владара (режиме на француском). Les portraits de Rapača et un aspect particulier de l'investiture des souverains régnants. Зборник заштите уметности Матице српске 15 (1979), 151-177 с 12 с.

1981

Les plus anciennes fresques de Studenica (1208/1209, Actes du XV<sup>ème</sup> congrès international d'études byzantines, Vol. II. Communications, 1, Athènes 1981, 31-42

Митанло Пролевисе, солунски савјетар раног XIV века (режиме на француском). Michel Prolevise, un peintre de Thessalonique du début du XIV<sup>ème</sup> siècle. Зограф 12 (1981), 59-61

1985

Византијски образи и их примена у монументалној живописи слави. XII-XIII вв., Славјанске културне и мирове културног прогреса. Междугосподарска научна конференција. Тезиси доклада, Милос 1985, 126-130.

Епископ Бобородице коју дејте грм (режиме на француском). L'épiscopat de la Vierge embrassée par l'Enfant. Зборник заштите уметности Матице српске 21 (1985), 261-275

1986

Les programmes absidaux en Géorgie et dans les Balkans entre le XI<sup>ème</sup> et le XII<sup>ème</sup> siècle. L'art géorgien du IX<sup>ème</sup> au XIV<sup>ème</sup> siècle (Atti del Torro simposio internazionale sull'arte Georgiana, Bari - Lecce, 14-18 ottobre 1980). I. Galatina, Congedo Editore, 1986, 117-136 с 4 ill.

1987

Sur l'icône de Poganovo et la vassilissa Hélène. L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV<sup>ème</sup> siècle (Recueil des rapports du IV<sup>ème</sup> colloque serbo-grec, Belgrade 1985) (Éditions spéciales, 31). Belgrade, Académie serbe des sciences et des arts, Institut

des études balkaniques, 1987, 57-65  
Владислав на кинијорском бојевељу у наосу (режиме на француском). Le portrait du roi Vladislav en fondateur dans le naos de l'église de Milčević. Милчевци у историји српског народа (Међународни научни скуп поводом седам и по векова постојања, јуни 1985) (Научни зборник). кн. XXXVII. Одредбе историјских наука, кн. 6). Београд, Српска академија наука и уметности, 1987, 9-16 с 8 с.

1988

Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone, Arte Cristiana, vol. LXXVI, fasc. 724 (1988), 61-78, с 21 ill.

Les moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu à Studenica (режиме на српском). Монахи-поети у Богородичиној цркви у Студеници. Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200 (A l'occasion de la célébration de 800 ans du monastère de Studenica et de centième anniversaire de l'Académie serbe des sciences et des arts, septembre 1986) (Colloques scientifiques, vol. XVI, Classe des sciences historiques, vol. 11). Beograd, Académie serbe des sciences et des arts, 1988, 205-217 avec 19 fig.

La pittura nel medioevo. L'altra avventura (in inverno) (1988-1989), 41-43

1989

Western Medieval and Byzantine Traditions in Serbian Art, Tradition and Modern Society (Konferencija, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 21). Stockholm, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 1989, 117-132 with 7 fig.

Les portraits de Dečani représentent ensemble Dečanski et Dušan (режиме на српском). Владари приказани у паролу на фрескама у Деџани. Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV<sup>ème</sup> siècle (A l'occasion de la célébration de 650 ans du monastère de Dečani) (Colloques scientifiques, vol. XLIX, Classe des sciences historiques, vol. 13). Belgrade, Académie serbe des sciences et des arts, Priština, NIRO "Jedinstvo", 1989, 273-286 avec 10 fig.

1991

Литургијски теме на фрескама у Богородичиној цркви у Печу (режиме на француском). Les thèmes liturgiques sur les fresques de l'église de la Vierge à Peč. L'archevêque Danilo II et son époque (Colloque scientifique international à l'occasion du 650<sup>ème</sup> anniversaire de sa mort, décembre 1987) (Colloques scientifiques, vol. LVIII, Classe des sciences historiques, vol. 17). Beograd, Académie serbe des sciences et des arts, 1991, 377-389 с 4 с.

Литургијски теме на фрескама у манастиру Пис (Зборник радова са научног скупа одржаног у Плу-жанама 16. и 17. јула 1987). Титград 1991, 77-89 с ал.

Peintures murales byzantines et de tradition byzantine (1081-1453). Possibilité et limites des analyses sociologiques. XVII<sup>ème</sup> congrès international des études byzantines. Rapports préliminaires. Moscou 1991, 348-398

La maphorion de la Vierge et le psanne 44(45) sur les

*Images du XIV<sup>e</sup> siècle*, Βυζαντινόν Αφιέρωμα στον Μακάριο Χατζηδάκη Ι, Αθήνα 1991, 57-64 avec 7 fig.

1993

*Терапεία νикии украси у цркви рукописима IX и X века* (резултат на француском: L'écritture théologique et des manuscrits grecs datés des IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles), Глас САНУ CСCLXXXI, Одељење историјских наука 8 (1993), 139-169 са 29 цр.

*Посебне најстаријих српских цркава*, Богородица Градацик у историји српског народа (Научна скупштина поводом 800 година Богородице Градацик и града Чачка, новембар 1992), Чачак, Народног музеја, 1993, 29-36

1994

*Свјетле цркве у Валуеву*, Валуев, Поставан у успон Грчкагоса средњег века са научном скупштина поводом шест векова од најстаријег помена Валуева у историјским изворима, одржаног 8-10. октобра 1993, у Валуеву, Валуев, Народног музеја, Одељење за историју Филозофског факултета у Београду, 1994, 133-151 са 9 цр.

*Les images byzantines et leurs degrés de signification. L'exemple de l'Hagiorgia*, Byzance et les images (Cycle de conférences organisées au musée du Louvre, 5 oct. - 7 déc. 1992), Paris, La Documentation française, 1994, 189-222

## Прилози, енциклопедијски чланци и друго Contributions, articles encyclopédiques et autres

1966

*Radostav; Radostav; Rečani; Saponi; Studenica; Teodori; Velika Hoca*, Enciklopedija likovnih umjetnosti, 4, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1966, 49, 51, 65, 255, 339-340, 412, 504

1968

*Saponi; Srib; VIII. Likovne umjetnosti, Slikarstvo od XV do XVIII veka*, Enciklopedija Jugoslavije, 7, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1968, 435, 588-589

1971

*Studenica*, Enciklopedija Jugoslavije, 8, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, 201-202

*Exhibition of Painting of Borivoj Stevanović (Izložba slika Borivoja Stevanovića)*, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), No 10-12, 1971, 304

*Exposition du legs du peintre Paja Jovanović, membre de l'Académie (Izložba legata slikara i akademika Paje Jovanovića)*, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), No 1-3 (1971), 21

*Exposition du peintre Dimitrije Avramović (Izložba slika Dimitrija Avramovića)*, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), No 1-3 (1971), 21

*Богородица акатлици* (резултат на ентиском: The Akathistos of the Virgin), Зидно сликарство манастира Дечана. Града у студије (Посебна издана, кн. DCXXVII, Одељење историјских наука, кн. 22), Београд, Српска академија наука и уметности, 1995, 149-159 са 13 цр.

*Покрето истраживања мапија у српским украшеним рукописима. Начин истраживања* (резултат на ентиском: The Origin of Teratological Motifs in Serbian Illuminated Manuscripts, Method of Investigation) (Зборник радова са III међународног научнарске конференције одржане од 28. до 30. марта 1989), Београд, Српска академија наука и уметности, 1995, 3-43 са 11 табла

*La décor téralogique de Paris, gr. 690 autrois conservé dans la bibliothèque de Sainte-Anastasie à Galarin (Chalcidique)*, Βυζαντινὴ Μεσοβία 324-1340 μ. X, (Διεύθυνση συμπόσιου Βυζαντινῆς Μεσοβίας 324-1340 μ. X, Θεσσαλονίκη 29-32 Октоβρίου 1992), Θεσσαλονίκη, Μεσοβίον βιβλιοθήκη 1995, 21/31 avec 7 fig.

1996

*Les portraits des grands dignitaires du temps des tsars serbes. Hiérarchie et idéologie, Byzantium and Serbia in the 14<sup>th</sup> Century*, Athens, Institute for Byzantine Research, 1996, 158-168 avec III.

*Exposition "Fortresse de Beograd à travers l'histoire" (Izložba "Beograd na ravnici kroz vekove")*, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), No 1-3 (1971), 20

*Exposition "Karijorgeos dans l'an dramatique et du théâtre" (Izložba "Karijorgeos u dramskoj umetnosti i u pozorištu")*, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), No 1-3 (1971), 21

*Exposition retrospective de Marka Murat (Retrospektivna izložba Marka Murata)*, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), No 1-3 (1971), 21

*Exposition retrospective de Nedeljka Gavranović, membre de l'Académie (Retrospektivna izložba Nedeljke Gavranovića)*, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), No 1-3 (1971), 21

*Folk Artistic Expression in Serbia (Narodna likovna izražavanje u Srbiji)*, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), No 10-12 (1971), 304

*Galerie du sculpteur Risto Stojanović, membre de l'Académie (Galerija vajara i akademika Riste Stojanovića)*, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), No 1-3 (1971), 20

1972

*Djura Jakšić - Poet and Painter (Djura Jakšić - pesnik i slikar)*, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 8 (17), No 4-6 (1972), 112

*XIV<sup>e</sup> congrès international des études byzantines (XIV<sup>e</sup> međunarodni kongres vizantijskih studija)*, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 8 (17), No 4-6 (1972), 109-110

1973

*Ausstellung der Arbeiten der Malers Marko Celebonović*, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 9 (18), No 4-6 (1973), 239

*Djordje Andrejević Kun (Djordje Andrejević Kun)*, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 9 (18), No 4-6 (1973), 66

*Exhibition of Pictures by Dj. A. Kun (Izložba slika Dj. A. Kuna)*, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 9 (18), No 4-6 (1973), 65

*Exhibition of Pictures by Marina Tarajia (Izložba slika Marina Tarajije)*, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 9 (18), No 4-6 (1973), 65

*The Exhibition Titled "V. St. Karadžić - Man and Work" (Izložba V. St. Karadžić - čovek i delo)*, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 9 (18), No 4-6 (1973), 65

*Marina Tarajia, Galebina Srpske akademije nauka i umetnosti 17*, Beograd, 1972, 1-104, 11, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 9 (18), No 4-6 (1973), 129

1984

*Artije; Astrapa; Borivoj Rade; Blagovestjenje (Imanitar na Mlavi); Dečani; Grabar Andre; Gračanica; Gradac; Likovna enciklopedija Jugoslavije, 1*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1984, 39, 42, 159, 140, 298-300, 476, 478-479, 486-487

1986

*И. Живковић, Колинска фреска из Рамаче*, Београд 1986, 3-6, Увод

1987

*Manojlo Grk; Mihailo; Mileševa; Prižren; Rečani; Likovna enciklopedija Jugoslavije, 2*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1987, 271-272, 323, 332-333, 641-642, 706

1988

*Рецензија о зборнику радова са научног скупа "Архитектонско Динамо II и његова доба"*, Гласник Српске академије наука и уметности, кн. XXVII, св. 4 (1988), 234-246

1989

*Б. Живковић, Грачаница. Црквени фреска*, Београд, Републички завод за заштиту споменика културе, 1989, 3-4, Увод

*Извештај дописног члана Гордана Бабића о скупштини*

*скупштини у СССР од 28. септембра до 29. октобра 1989*, Гласник Српске академије наука и уметности, кн. XXVIII, св. 4 (1989), 268-269

1990

*In memoriam Ivanka Nikolajević 1921-1990*, Byzantinische Zeitschrift 83/2 (1990), 761-762

*Рецензија радова предлажених за друштво Косовско-метоховској зборници*, Гласник Српске академије наука и уметности, кн. XXIX, св. 4 (1990), 238-240, 242-243

1991

*Б. Живковић, Богородица Дечанска. Црквени фреска*, Београд, Републички завод за заштиту споменика културе, 1991, 3-4, Увод

*Artije; Gračanica; Mileševa; Monumental Painting, Third Period (13<sup>th</sup> C. - 1453); Nikina, Monastery of Saint, Orhid, Monuments of Orhid, Prižren, Church of the Virgin Ljerdica; Serbian Wall Painting; Staro Nagoricino, Studenica*, The Oxford Dictionary of Byzantium, I-III, New York - Oxford 1991, 168, 863, 1372, 1406-1407, 1482-1483, 1514-1515, 1723-1724, 1875, 1943-1944, 1968-1969

*Извештај дописног члана Гордана Бабића о учешћу на научном скупу Спалатинског музеја у Краљеву Косову у Београду, Француска, од 12. до 13. децембра 1990*, Гласник Српске академије наука и уметности, кн. XXX, св. 1 (1991), 209-210

*Извештај дописног члана Гордана Бабића о учешћу на XVIII међународном конгресу византијских студија у Москви од 7. до 15. августа 1991*, Гласник Српске академије наука и уметности, кн. XXX, св. 3 (1991), 106-107

*Abhängigkeit liturgisch. Area bizantina*, Enciclopedia dell'arte medievale, I, 1991, 44-48 con 2 fig.

1992

*Селме на Андре Грабара*, Старијар н. с. XLIII-XLIV (1992-1993), 211-214

1995

*Зидна сликарство манастира Дечана. Града и скупштина* (Посебна издана, кн. DCXXVII, Одељење историјских наука, кн. 22), Београд, Српска академија наука и уметности, 1995, стр. XV-XVI - Предговор

1996

*Dečani; Prižren; Serbia. Painting and graphic arts before 1459 (Monumental, Icon, Manuscript); Studenica*, Dictionary of art, London Macmillan 1996, Vol. 8, 559-560; Vol. 25, 639; Vol. 28, 445-450; Vol. 29, 849-850

## Прикази Comptes - rendus

1966

*J. Lafont-ne-Dosogne, Iconographie de l'enfance de la*

*Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident, I-II*, Bruxelles 1964-1965, 249, 219 - Starinar n. s. XVII (1966), 186-188

1967

R. Hamann-Mac Lean, *Système d'une topographique d'orientation en Basileus, Marburger Universitätsdruck*. Jahrbuch 1965, 1-32. • Зборник заштитне споменика културе XVIII (1967), 137-138

A. Grabar, *Le premier art chrétien* (200-295), Paris, Gallimard, 1966, 329. • Зборник 2 (1967), 55-56

C. Радичић, *Слика епископских сеница*, Београд, Нолит, 1966, 357. • Уметност 9 (1967), 153-154

1968

C. Ненадовић, *Духовна задужбина Јанасинг Цв. арханђела коо Призрена*, Споменик Српске академије наука и уметности LXVI (1967), 120. • Зборник заштитне споменика културе XIX (1968), 143-144

1969

A. Grabar, *L'âge d'art de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam*, Paris, Gallimard 1966, 408. • Зборник 3 (1969), 63

1974

C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents in the History of Art*, New York 1972, 272. • Зборник 5 (1974), 69

*Arts de Cappadoce*, Genève, Nagel, 1971, 238. • Зборник 5 (1974), 72-73

S. Der Nersisian, *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore, Maryland, 1973, 108. • Зборник 5 (1974), 73

1978

S. Der Nersisian, *L'art arménien des origines au XIV<sup>e</sup>*

siècle, Paris 1977, 271. • Зборник 9 (1978), 66-67

1981

S. Dufrème, *Les illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien*, Paris 1978, 567. • Зборник 12 (1981), 90

S. Dufrème, *Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à illustrations intégrales (sans du texte)*, Paris 1978. • Зборник 12 (1981), 92

1983

Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982. • Зборник 14 (1983), 79-81

1984

N. P. Sevcenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, 346. • Зборник 15 (1984), 95-96

1985

O. Demas, *The Mosaic of San Marco in Venice*, Chicago - London 1984, 495, 357. • Зборник 16 (1985), 81-85

1989

D. Mouriki, *The Mosaic of Nea Mami on Chios, I-II*, Athens 1985, 279. • Зборник 20 (1989), 105-107

1990

B. J. Бурић - С. Ђирковић - В. Кораб, *Пехка йаирица*, Београд 1990 (Божислав Ј. Бурић, *Животије в вримениа уметности*). • Зборник 21 (1990), 89-90

#### Радови у штампаним Оуврагес а паратре

Dictionnaire encyclopédique du Moyen âge chrétien (DE-MAC), Paris, Cerf (внешне чланак о српско-византској уметности)

Уводни текст: *Les régions balkaniques entre le XI<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècles*; L'eglise de Saint-Pierre de Ras; Sainte-Sophie d'Ohrid; L'eglise de Saint-Etienne de Vodoica; L'eglise dédiée à la Vierge Eléousa; L'eglise de Saint-Pantéléimon, Néresi; Saint-Georges de Kuthino; Saint-Nicolas de

Prilep; Sainte-Vierge Périsépos; Ohrid; Studenica, église dédiée à la Mère-de-Dieu; Icones de la Galerie d'Ohrid; Studenica, l'eglise de Saint-Nicolas; Peji; Sainte-Apparition; Studenica, l'eglise du roi Milutin; Mileševa; Saparevac; Gračanica, etc.; L'art byzantin, Paris, Flammarion

Quelques observations concernant l'icône de la Vierge Kosmos, Зборник у част Ђуле Муриши, Athènes, Polytechnio

#### Радови у рукопису Оуврагес поу публие

La peinture orthodoxe dans les Balkans et le monde musulman d'après les données géographiques (XIV-XV s.) (резиме на италијанском: L'arte ortodossa nei Balcani), Италија и југословенске земље крајем средњег века (XIV-XV v.) (Научни скуп у сарадњи са Фондацијом

Ђорђе Чани у Венецији, Београд, Српска академија наука и уметности, 7-9. јун 1984)

Знају у кампила орла. Знак и алегорја (Прва југословенска конференција византолога, Загреб 1990)

## Die Raumkomposition der Hagia Sophia in Konstantinopel

Aleksi I. Komeč

UDK 736.6.033.2.05 (496.11)

The author discusses the spatial composition of the church of St. Sophia in Constantinople, its proportions and the methods used by its builders, Isidore of Miletus and Anthemius of Tralles. He also reveals their architectural skill and the ways in which they applied inherited methods in designing and shaping their building.

Unter den Architekten und beim breiten Publikum ist es heute sehr populär, architektonische Formen und Kompositionen durch Aufdeckung von Proportionen zu erklären, die das Wunder der Interpretation bewirken sollen. Natürlich gab es in der Architekturgeschichte Perioden, in denen die Proportionen Programm und Methode architektonischer Schöpfungen zu sein schienen – aber diese Proportionen hatten sich in diesen Fällen selbst geltend gemacht. Dagegen erscheinen die Entwürfe heutiger Autoren zum Thema "Proportionen" in der Regel als ganz fremd und überflüssig, insbesondere in Bezug auf eine Architektur, die auf dem römischen oder mittelalterlichen Gewölbebau beruht. Eine viel schwerere Aufgabe ist es, zu entziffern, wie der Baumeister einer architektonischen Form aufgebaut hat.

Dies erfordert die allseitige Erforschung des betreffenden Denkmals. Als ausschlaggebend können sich dabei nicht nur materielle Faktoren, sondern auch – wie wunderbar dies auch sei – stilistische Prinzipien der einen oder anderen Kunstgattung erweisen.

Ich möchte eine derartige Analyse an der Komposition der Hagia Sophia in Konstantinopel vorlegen. Ich bin mir selbstverständlich völlig darüber im klaren, wie kompliziert und anmaßend diese Aufgabe ist. Doch gleichzeitig glaube ich dadurch die Herausarbeitung der Kompositionsidee dieses wunderbaren Gehäuses durchsichtig machen zu können.

Die Grundlage der architektonischen Sprache der griechischen Klassik war der Begriff des Plastischen. Diese Qualität bestimmte sowohl den Maßstab der Bauten als auch ihre zauberhafte Wirkung. Die byzantinische Architektur ging aus der tausendjährigen Entwicklung des antiken Ordnungssystems hervor. Doch hatte die ihr gestellte Aufgabe, nämlich den Innenraum des christlichen Sakralbaus zu schaffen, die Entstehung einer zuvor unbekannten ästhetischen Ausdruckskraft der üblichen Formen zur Folge. Dies betraf vor allem den Rhythmus und die Tektonik. Der Rhythmus – ein Echo des plastischen Volumens der antiken Baukunst – wird abgelöst durch die Bewegung gekrümmter Linien und Flächen, welche im Inneren des Baukörpers immer konvex, bald, niemals konvex, nie körperlich sind. Die Schönheit der gemessenen Aufwärtsbewegung der Säulen eines antiken Tempels macht einer Abwärtsbewegung der tektonischen Entwicklung Platz. Die Kuppel, die gewaltigste und vollkom-

menste Form, die den Baukörper zu bekneten hat, wird der unbedingte Mittelpunkt der Komposition. Es verschwindet die körperliche Erfüllung der antiken architektonischen Formen. An ihre Stelle tritt ein Verständnis der Wände und Gewölbe als einer flexiblen Umhüllung, die die Bewegung des Innenraumes verstärkt. Die plastische Expressivität, die dem aktiven, lebensbejahenden Charakter des antiken Sensualismus zugehen ist, wird nicht mehr geschätzt. Die Schönheit der neuen Architektur ruft im Menschen den Zustand der Kontemplation und Reflexion hervor, der wie kein anderer den Erfordernissen des christlichen Gottesdienstes entspricht.

Die Hagia Sophia in Konstantinopel ist die höchste Verkörperung solcher künstlerischer Ansprüche. Zahlreiche bewundernde Beschreibungen sind ihr gewidmet worden. Die Komposition dieser Kirche wird oft als Kombination der Basilika und des Kuppelsystems definiert. In der Tat kann man mit Bestimmtheit sagen, daß den Baumeistern die Aufgabe der Basilika des Theodosios. Die durch Abgrabungen freigelegte Vorhalle der letzteren und das alte Gebäude des Skophylakions erlauben auf die Übereinstimmung der Orientierung beider Bauten und die Ähnlichkeit ihrer Dimensionen zu schließen. Die Idee der Basilika war eine alte, die Idee der Kuppel neu. Die basilikale Raumstruktur scheint eine primäre Bildung zu sein, in die das Stützensystem der Kuppel eintrifft. Doch muß man dabei hinzufügen, daß die Hagia Sophia nicht einfach die Zusammenfügung einer Basilika mit einer Kuppel darstellt, sondern auch den entwickelten Typus eines Zentralbaus, dessen schönstes Beispiel – die Kirche der heiligen Sergios und Bakchos – man hier in Konstantinopel gerade einige Jahre zuvor zu errichten begonnen hatte. Und während die Kuppelwölben eine typische Erscheinung des sechsten Jahrhunderts sind, so ist die Struktur der Komposition der Hagia Sophia nirgendwo wiederholt worden. Gerade die Exedren verleihen dem Innenraum dieser Kirche eine ausgeprägte Raumhaftigkeit, ihre Errichtung führte zu den eigentümlichsten Kombinationen einzelner Elemente.

Alles beruht darauf, daß die Exedra, abgesehen von ihrer konkaven Grundform, wie sie aus dem Raum unter der Kuppel wahrgenommen wird, auch einen konvexen Umriss besitzt, nämlich von der Seite der Seiteneingänge. Die konvexe Gestalt der inneren Struktur ist ein Phänomen, das für die byzantinische Architektur absolut nicht charakteristisch ist. In Bauten mit inneren Exedren geht das Herausreten der letzteren im allgemeinen den Raum der Exedra aus. Insofern diese Form keine grundlegende ist, konnte man sich nie bei den kleinen Dimensionen der Kirchen, wenn diese hervortreten ein geringes ist, mühsam abfinden. Bei den kolossalsten

Dimensionen jedoch, die der Hagia Sophia zueigen sind, konnte man eine solche Form nicht ohne Beachtung lassen.

Es ist bekannt, daß seit dem Brand der Großen Basilika des Theodosius bis zur Grundsteinlegung des neuen Basiliken sechs Jahrhunderte lang vergingen. In diesem erstaunlich kurzen Zeitraum haben die Urheber der Kathedrale Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet es geschafft, das Projekt eines Baukörpers zu erarbeiten, der nicht einzigartig war, sondern einzigartig. Es ist bemerkenswert, daß ihn nicht einfach professionelle Baumeister erbauten, sondern Gelehrte, die zu wissenschaftlichen Eliten der spätantiken Intelligenz gehörten.

Die Struktur der Hagia Sophia kann man nicht nur als

vor für Architekten so für uns von größter Bedeutung, denn gerade diese hatte in der rein geometrischen Logik Euklids (dynamische) Vorstellungen eingeführt. Die schöpferische Kraft des Archimedes bestand darin, daß er es verstand, mechanische Vorstellungen, welche viel konkreter als die rein geometrische Intuition des Euklids waren, mit subtilen logischen Überlegungen ineinander zu verketten. Die Verwirklichung von solchen Begriffen wie Raum, Form und Kraft bildeten in der Grundlage die Bausteine der Mechanik in den ersten Jahrhunderten nach Christus.

Die Architektur stellt ihrer Natur nach ein enges Geflecht räumlicher und dynamischer Probleme dar, was gerade

einen Kommentar, denn er ein eigenes Verfahren zur Konstruktion von Parabeln entwickelte. Isidoros war offenbar der Autor des Systems des statischen Gleichgewichts des gesamten Baukörpers, während sein Gefährte, Anthemios von Tralles, seine praktische Verwirklichung durchführte.

Anthemios war einer der berühmtesten Baukünstler jener Epoche. Auch er wußte den theoretischen Studien nicht wenig Zeit. Insbesondere gehört ihm ein Traktat über die Baumsgänge, der eine mit der Beschreibung gekrümmter Oberflächen und deren Zusammenfügung verbunden ist.

Diese beiden hervorragenden Menschen waren die besten Vertreter von Gelehrten der spätantiken Gesellschaft,

die das System verstanden. Die Wahrnehmung einer vernünftigen räumlich-mechanischen Überdurchdringung aller Teile des Baukörpers und jede beliebige Stelle seiner Zusammenfügung.

Aus der Beschreibung des Prokopios geht hervor, daß der Bau der Hagia Sophia mit der Errichtung der Zentralapsis und -bogen begann. Die Idee der Kuppel war bestimmt für die Durchbildung des Innenraums. Nicht zufällig entspricht der Durchmesser der Kuppel genau hundert griechischen Fuß. Jedoch ist das Mittelschiff breiter als die Kuppel, denn die Längs- und die Kolonnaden in den Seitenschiffen und zurück geschoben, so daß die mächtigen Pfeiler unter das



Abb. 1 Hagia Sophia, Kuppelraum

religiöse, als Palast-, als professionelle Architekten betrachtet, sondern auch als eine wissenschaftliche Konzeption, als Schöpfung der berühmtesten zeitgenössischen Gelehrten. Einer von ihnen – Isidoros von Milet, war ein großer Mathematiker. Er sammelte alle erhaltenen Werke des Archimedes, und sein Schüler Eutychios kommentierte sie. Diese Interessen

de zu jener Zeit, als man zum Gewölbbau überging, bewußt wurde. Heron von Alexandria, der herausragende Mathematiker des ersten Jahrhunderts nach Christus, hatte ein eigenes Werk über die Konstruktion von Gewölben mit dem Titel „Kanonik“ verfaßt. Im sechsten Jahrhundert nach Christus verfaßte Isidoros der Ältere, der Erbauer der Hagia Sophia, dazu

ein Buch, in dem er die Konstruktion von Gewölben als eine der wichtigsten Aufgaben der Architektur darstellte. Er war der Beste in dieser Kunst und gelangte zum Gipfel der mathematischen Wissenschaften, ebenso wie sein Bruder Metrodoros in den sogenannten grammatischen Wissenschaften. Ich würde ihre Mutter als glücklich bezeichnen, die eine Nachkommenschaft zur Welt gebracht hat, die von so mannigfaltiger Gelehrsamkeit erfüllt war; denn sie hat beide beiden Mütter geboren, dazu den Olympion, der beidermaßen durch sein Wissen der Götter und durch die Erfahrung in Gerichtsweisen, und außerdem den Dioskuros und den Alexandros, beide höchst erfahren in der irdischen Kunst...“

Der Architekt des vierten bis sechsten Jahrhunderts nahm in der Gesellschaft einen anderen Platz ein als seine Vorgänger der klassischen Epoche und des Hellenismus. Städtebau, Ingenieurwesen, Gewölbbau – alle diese neuen Gebiete, die die Architektur für sich erschlossen hatte, erforderten eine höhere Qualifikation und Ausbildung. Die Architektur wurde eines der Gebiete der Mechanik, einer fast universellen exakten Wissenschaft der spätantiken Welt. Erst wenn man sich über diese Veränderungen im Klaren ist, kann man die ganze Schönheit der Hagia Sophia als eines ausgeuchten, sorgfältig durchdachten und einwandfrei ausgeführten sta-



Abb. 2 Hagia Sophia, Durchblick aus der nordwestlichen Ecke

Kuppel in Gestalt großer Pfeiler hervortreten, deren Ecken als Ausgangspunkt der Linien der Hauptbögen dienen. Jedoch sind diese Pfeiler an den vom Zentrum entfernten Flanken nicht herausgearbeitet, sie gehen sogleich von der Ecke in die Exedraen über. So entsteht eine für die byzantinische Kunst eigene Kombination der Ansehnlichkeit





Abb. 3 Hagia Sophia, Doppelte Kolonnaden

und der Rationalität. Offen saßen die großen Exedren visuell umschlossen in den Raum unter der Kuppel an, die Linien der großen Bögen glichen sowohl dem Zentralraum wie zu den Exedren. Unden aber begannen die Exedren an den äußeren, ferneren Ecken der Plinthe. Der Mittelraum schied in sich unten die Kolonnaden und die Plinthe ein, das heißt er verlagerte sich gleichzeitig um die Breite zweier Plaster.

Die Breite der Plaster ergibt sich offenbar so oder anders aus der Konstruktion der Hauptbögen, danach sind dieselben Plaster die Abstände zwischen den Exedren angeordnet. Wenn wir beachten, daß in die richtigen Umrisse der großen Exedren gleichzeitig die drei kleineren Exedren mit vorgegebenen Abständen eingeschrieben sind, so ist leicht zu erkennen, daß das so ausgewählte Kompositionssystem von sich aus das Ebenmaß der Formen zu bestimmen beginnt. Weder der Durchmesser noch die Tiefe der Haupt-

plene und der Exedren können wesentlich geändert werden. Wenn die Exedren von unterschiedlicher Breite sind – der Raum des *hema* und der Haupteinganges sind etwas breiter als die übrigen – so ist dies absichtlich geschehen, um die Hauptachse zu akzentuieren. Daher erheben sich die Gewölbe über ihnen ebenfalls ein wenig höher als die Kuppeln der kleinen Exedren. Eine solche Tendenz ist charakteristisch für das vierte bis sechste Jahrhundert. Wir finden sie im Mausoleum von Santa Costanza in Rom und in der Kirche der heiligen Sergios und Bakchos wieder. Sie steht in Verbindung mit dem für die antike Welt charakteristischen Eindringen der Ikonien, in diesem Fall einer künstlerischen Intuition, die in die von der Ratio geschaffenen logischen Schemata eindringt.

Die Tiefe der kleinen Exedren in der Hagia Sophia erreicht fast sieben Meter. Demnach müßten sie die Seitenschiffe merklich einengen. Doch ist dies nicht der Fall. Die Seitenschiffe sind deutlich in drei Längszonen gegliedert, in eine mittlere breite Zone, die durch eigenartige gewölbte Baldachine überdeckt wird, und in die umarmenden, den, untereinander gleich großen, schmälern Räume. Die Exedren verbleiben ganz in der Zone der Zwischenräume, dort wird auch ihr Hervortreten gedämpft. Diese Wechselbeziehung ist so offensichtlich, insbesondere *in natura*, daß auch das Entstehen dieser Zonen und ihre Maße durch den Bau der Exedren und durch die Aufgaben der Neutralisierung ihres Hervortretens bestimmt zu sein scheint.

Die Breite dieser Zonen ergibt sich aus dem Abstand zwischen den Flächen der Zentralplaster (das heißt zwischen den Seiten des Quadrats unter der Kuppel) und der Säulenreihe hinter den Hauptkolonnaden. Eine ebenso breite Zone umschließt den Bau entlang dem Umfang der Hauptwände. Von Westen und von Osten her läuft sie wieder entlang der Linie des äußeren Vorsprungs der Seitenschiffe. Auf diese Weise ergibt sich die volle Länge der Kirche, ohne Narthex. In diesen Zonen sind die Maße aller zwölf Hauptpfeiler eingeschrieben.

Ohne Geheimnistuerei mit irgendwelchen Proportionen führt unsere Entwicklung der Grundidee der Komposition zur Ermittlung sämtlicher Grundmaße des Baukörpers, außer der Gesamtbreite und der mit ihr verbundenen Breite der Mittelzonen der Seitenschiffe. Es stellt sich jedoch heraus, daß auch diese Maße ebenso einfach und einseitig bestimmt werden können. Wenn wir die Außenkanten der Plinthe als die Eckteile des Raumes unter der Kuppel verstehen (wo sich die Linien von deren Hauptflächen und der Exedren vereinen), so zeigt ein einfaches Nachmessen, daß die Abstände von ihnen zu den entsprechenden äußeren Quer- beziehungsweise Längswänden gleich ist. Der so verstandene Mittelraum hat eine Länge, die den Durchmesser der Kuppel um die doppelte Breite der Zentralplaster übertrifft, und dieselbe Größe – und sie allein – bezeichnet die Maße von Länge und Breite der Hauptzonen. Der Mittelraum schied gleichsam durch Zonen von gleicher Breite eingeklinkt zu sein: die gesamte Komposition ist nach ihrem Aufbauprinzip zentrisch, als dies zunächst scheinen mag.

Die in der Hagia Sophia angewendete Kompositionslösung hatte eine einzigartige strukturelle Besonderheit zur Folge: als Grenzen zwischen den Schiffen dienen in ihr nicht so oder so ausgeführte Trennwände, sondern echte räumliche Zonen, die durch zwei Säulenreihen geschaffen werden. Zu ebenselben Zonen ist auch die äußere Grenze der Seitenschiffe umgewandelt worden. Es entsteht ein wunderbares

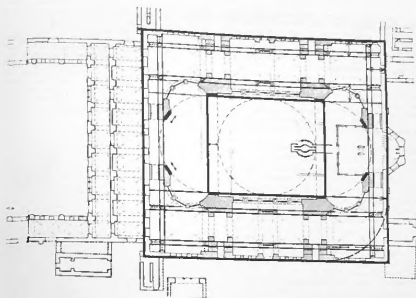


Abb. 4 Hagia Sophia, Grundriß, Schema der Komposition

Zusammenspiel der Raumverhältnisse, das seinen Ort nur in diesem Denkmal hat, wo räumliche Zonen eine raumbegrenzende Funktion übernehmen.

Eine Erklärung der Formen der Hagia Sophia, wie ich sie Ihnen vorgelegt habe, gibt die Möglichkeit, die Entwicklung der architektonischen Idee gleichsam von innen zu verfolgen. Sie erlaubt es, die grundlegenden Kompositionsideen und ihre Zusammenfügung genauer und vollständiger

herauszuarbeiten, eine Zusammenfügung, die bestimmend ist für die Unwiderholbarkeit der Gestalt dieser Kirche. Sie erlaubt uns zu erkennen, wie zwei große Baumeister – Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet – die Großartigkeit des Baukörpers und die Schaffung einer Struktur gemein haben, deren Räumlichkeit und Leichtigkeit ein unerreichtes Ideal geblieben sind, beinahe ein Wunder in der Geschichte der Weltarchitektur.

## Просторна композиција Свете Софије у Цариграду

Алексеј Комеч

Желени да методом пропорционалности објасним архитектонске облике и композицију Св. Софије у Цариграду, аутор изјаве уочава да се архитектонска архитектура, поштован од основних принципа архитектонског језика грчке класичне архитектуре, ставља себи у задатак да оствари до тада неосвојену степену експресије унутрашњег простора хришћанске сакралне традиције, те је започела линеарност, коначност и завршеним линијама изграђивати ритам и стремљење узвишајем тектонским развојем, са врхуном коју постигла централна композициона тачка. Делота нове архитектуре изјављује у човеку стање контекстуалне и рефлексивне, које одговара захтевима хришћанског богослужбена, а Св. Софија у Цариграду врхуном је остваривала таквих уметничких захтева.

Често тумичемо као комбинација бинарности и квалитетног система, њена архитектонска композиција је изграђена резултатом задатка да се симпатичка бинарност патристичког кулосом. Св. Софија, међутим, није једноставно симпатичка бинарност са квалитетом, већ резолуцију из централне грађевине, чији је најближи пример црква Св. Серапија и Вакха у Цариграду. Иако је бинарност са квалитетом типична особина VI века, структура композиције Св. Софије није таква типичност.

Све почевши са системом екседри, које се из поткулног простора доживљавају као коначне. Када се посматрају из бојних обимних ходника, оне имају коначну контуру, што није карактеристика типичне архитектуре у ипо је морало врхуном изјављује код грађевине коначности димензија, захваљујући Св. Софија.

Свега 36 дана јавног пожара у којем је страдао Теодосијева Велика базилика, отпочело је знамење нове мисли: старије грађевине, која структура Св. Софије показује ученом читаоцу и дело је најзначајнијих оновремених научника, Алгемија из Трапиза и Нисидора из Милета, који су врхунски епитом позитивистичке историјске геније. Аутор доста цакљаво посматра њиховим теоријским радњима, интелектуалним мисле као и положају архитектуре у друштву у периоду од IV до VI века и закључује да је Нисидор аутор система статичке равнотеже грађевине, док је Алгемија заслужан за експлицитно извођење. У валидном испитивању композиционе структуре Св. Софије, аутор без мистификација апропријација не-

тине да је централносу ступишско обележје овог простора, чија је основна и једини мерила вредности она која се добија док се пречнику куполе долази до структура ширине спољних зидова централних паластара (бујалица да су узрок делова потпуног простора и, истовремено, место споја дивнија главних површина и експанди). Структуралну особеност ове прве представљају прозорске зоне које замењују вертикалне зидове међу бројним јављеним облицима Св. Софије даје могућност да се развој архитектонских идеја следи ценитуром, у циљу схватања структуре која је по просторности и лакоћи остала недокучива идеја, безмало чудно у историји светске архитектуре.

## An Apotropaic Sequence at Kardžali (Bulgaria)

Christopher Walter

UDK 73.033.045.2 (499.3) 346.5

*The author discusses the meaning of an apotropaic representation cut on a wall of the church in Kardžali, Bulgaria. Having briefly presented the history of inscriptions with prophylactic meaning, the author establishes the peculiarities of the one in Kardžali and identifies the depicted figures of saints and the symbols, suggesting a dating previous to the VII century.*

To write an article in memory of the late Gordana Babić is a welcome but exacting task. How can one emulate her outstanding scholarly qualities, notably her attentiveness to both detail and the wider view (she knew both the trees and the woods which they constituted)? One would equally like to choose a subject close to - even overlapping - her personal interests. Hopefully the subject

here when apotropaic, associated with magic, is contrasted with symbolic significance which is rather religious. He then modified this definition.<sup>3</sup> Symbolic and apotropaic are two facets of the sacred, the first serving as a gloss and the second related to the effect which is to be expected. Spieser's revised definition merges reinsurance, particularly because it eliminates a term, which is even more loosely used than apotropaic: magic.<sup>4</sup> However, the apotropaic has so wide a range - both in time and in forms of expression (image, symbol, inscription) - that it calls for subdivision.

One broad distinction, which may be helpful, would separate personal objects, such as amulets, from public objects, such as churches. In public objects, the symbolic aspect (in Spieser's sense) is usually at least as important as the apotropaic aspect, whereas on private objects, at least the early ones, the apotropaic aspect is dominant. Moreover the repertory of symbols used on private objects, even if it over-

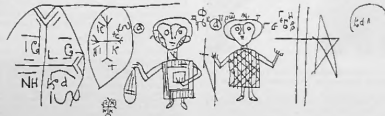


Fig. 1. Inscribed stone at Kardžali, Bulgaria (after N. Ovcárov)

presented here will conform at least to the latter criterion, for it is partly concerned with that of an article written by Gordana Babić in honour of the late Ivan Dajčev.

The images incised on a stone built into the wall of the church at Kardžali, Haskovo, have already been presented in two articles by the Bulgarian scholar Nikolaj Ovcárov.<sup>5</sup> However, although he has described them accurately, he did not take full cognizance of their apotropaic value. Recently Jean-Michel Spieser gave a current definition of apotropaic - a word often used somewhat loosely - as applying to objects or pictures invoking supernatural protection, more particu-

larly that used in public objects, nevertheless includes some symbols rarely or never found in public objects.

Since inscriptions have little importance for the apotropaic sequence at Kardžali, they can be summarily treated here. Ancient though it is, and needing to be completed by later studies, L. Jalabien's article nevertheless both provides a comprehensive list of biblical citations in Greek epigraphy and exemplifies the difficulties inherent in the use of a lucid term-

1. Gordana Babić, *Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Mélanges Ivan Dajčev, Études de civilisation, Paris 1979, p. 1-13.

2. N. Ovcárov, *Kam Haskovo i puchanica na stenu crkvice iz leta X-XIV*, *Apoteocritica* 24, 2 (1982), p. 43-50; idem, *Sur l'onomatopée de saint Georges sous X-XIV siècles*, *Byzantinistica* 32 (1991), p. 121-129.

3. M. Spieser, *Portes, limites et organisation de l'espace dans les églises paléochrétiennes*, *Klio* 77 (1993), p. 424, note 10.

4. One should not take exception to the phrase "magical" in the sense of propitious or apotropaic agents". H. Maguire, *Magic and Geometry in Early Christian Floor Mosaics and Ravenna*, *Jahrbuch des Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft* 41 (1991), p. 363. However, variations in the meanings attributed to the word "magic" are so common that it may be advisable to avoid its use. Cf. Walter, *The Iconography of Solomon in the Benaki Museum and the Origins of the Iconography of Maurice*, *Studia Antiqua* 102, *Neoscholastic*, *Apoteocritica* 24, 3, 34-35, esp. 37-38, 42, especially p. 34-36.



is thus described by Gary Wikan: "Running clockwise around its circumference is the word *hymnos*, while at its center is a *theta*, which, according to Dölger's persuasive argument stands for *thau* (death). Between health and death, literally enclosing and trapping death, is the *pentagon*!"<sup>35</sup>

The symbol was used on bracelets whose amuletic potency was enhanced by combining it with other pagan symbols as well as Jewish or Christian themes.<sup>36</sup> In some cases it is not easy to determine the religious tradition to which a *pentagon* belonged any more than its precise purpose. For example, a *pentagon* is represented above a *griffin* of a pyramid at Abydos, which is probably pagan (Protemachos). *Pentagons* have been found in Palestine on Jewish jar-handles and bowls, as well as on the letters *BYH*.<sup>37</sup> A particularly interesting example has been noted on a Jewish tombstone in Spain.<sup>38</sup> There are inscriptions on it in Latin, Greek and Hebrew. The Hebrew text is conventional: "Peace to Israel. This is the tomb of Melchior, daughter of Judah and the lady Miriam." Goodenough would date the tombstone to the late fourth or fifth century. Its interest in the present context lies in the fact that the inscription begins and ends with a *pentagon*. Perdrizet suggested ingeniously that a *pentagon*, like a cross, at the beginning or end of a text was a sign of a gesture to be made.<sup>39</sup> As has already been noted, the cross at the end of our apotropaic sequence, like a central arm, which is prolonged into the penta-

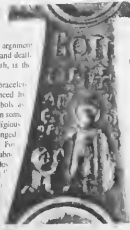


Fig. 4 Saint George, Schlusberger Cross (Photo: Bibliothek nationale, Cabinet des Médailles, Paris)

signs recalls, above all, amuletic amulets. Thus this apotropaic sequence could be early in date, as early as the seventh century, although it provides no obstacle to such a date. On the other hand, so far as (topography is concerned, a later date is also plausible. Pending the discovery of analogies which permit a firmer dating, it seems best to be reserved in this question, in spite of the considerable interest of the object for the study of apotropaic imagery.

agram. Thus it may be that the two signs – the cross and the *pentagon* – indicate the gestures to be made after contemplating the imagery of the sequence.

There are gaps in our knowledge of the history of the *pentagon* in Christian tradition. After the examples of it on syncretistic amulets, probably to be interpreted as a health symbol, there is really nothing until a sixteenth-century Greek text of a formula for the consecration of men in sheep.<sup>40</sup> This ended with several *pentagons*. Later the sign occurred in Western occult texts, which were known to Goethe. He attributed to the sign a wider prophylactic power against evil. Faust, addressing Mephistopheles, said: "Das Pentagon macht dir Pein?"<sup>41</sup>

The apotropaic sequence at Kardzi was executed crudely by an artist who was hardly literate. However, it merits consideration, in spite of its having no close analogies in monumental art. It seems unlikely that the stone, set into the wall, is in its original position. It would be more in place at the entrance to a building. The disposition of the images and symbols recalls, above all, amuletic amulets. Thus this apotropaic sequence could be early in date, as early as the seventh century, although it provides no obstacle to such a date. On the other hand, so far as (topography is concerned, a later date is also plausible. Pending the discovery of analogies which permit a firmer dating, it seems best to be reserved in this question, in spite of the considerable interest of the object for the study of apotropaic imagery.

## The significance of some imperial monumental portraits of the X and XI centuries

Nikos Oikonomides

MDK 75 003.2.044.5.408.222 (+773) "0010"

The author discusses the meaning of a number of portraits of Byzantine rulers dating from the X and XI centuries, found in St. Sophia in Constantinople as well as in certain churches in Cappadocia and Greece.

He believes that the location of these portraits indicates that their function had nothing to do with propaganda. They were commanded by various parties as an expression of gratitude to the sovereigns.

The problem of patronage in art is always of paramount importance; it was so in the past and still is – maybe less today. Patrons provide the artist with the material means for his subsistence. Thus they have a say in the final result of the art work. And this was much more so in the Middle Ages, at a time when the artist was considered to be a simple craftsman, comparable to the plumber or the carpenter or the cook, as the Fathers of the Second Council of Nicaea declared. The limits of his creation were established ahead of time. Tradition and the Church Fathers had established the general specifications, the patron could, if he wanted, add some guidelines, and from then on the artist was allowed to execute.

The problem of patronage has been studied in connection with Byzantium from different viewpoints. It has been discussed in recent congresses by major scholars of Art History,<sup>1</sup> and is discussed every now and then, whenever an opportunity arises. There are many uncertainties in these discussions. But as scholars constantly speculate about the patron's intentions when discussing an art work, it is at least useful to make sure that the identification of this patron is correct, because even the name of a real person that appears next to his image does not necessarily mean that this person commissioned the image.

The period I am interested in, the X and the XI c., appears to be dominated by imperial commissions of works of art. This seems normal, in the centralised administrative system and in the command economy that prevailed in these centuries. The Emperor was the main source of donations to the pious foundations, the surviving buildings of which preserve most of what we know of the art of this period. The Emperor himself is often represented on works of art, and more so as a patron, and the specialists speak more and more

about "imperial art," the creators of which have to be sought in the palace workshops.<sup>2</sup> This is said to be the imperial patronage of art: the Emperor financing works of art made by his own specialised employees. If this were so, one would have to admit that the representations of the Emperor followed precise specifications dictated directly by himself – or by the representatives of power. This is the accepted scholarly truth. But is it satisfactory?

One should first discuss the so-called "imperial workshops." We know that in such workshops were employed those who carved the dies for the coins – no doubt the same people also carried the dies used for the imperial seals. This was obviously a job that required a certain security clearance, and controls over such workers must have been quite strict.

Controls must have existed for the imperial workshops<sup>3</sup> such as the one of Zouzoumpis, where high quality silk tissues were produced, tissues that could not be found on the free market. These silks, often coloured with purple dye, were used for the court and were distributed by the Emperor as gifts to his high-ranking officers and to foreign rulers. This same Emperor, when dealing with officers of lower rank from far away provinces, gave them silks, "that were bought at the market" (of Constantinople), i. e. second rate silks.<sup>4</sup> The exportation of high-quality silks was restricted, as they were used by the emperor as a second currency, on which he could capitalise because they were status symbols, much sought after by all – exactly because of their scarcity.

There is also the question of the palace tailors, no doubt those who worked for the imperial family and court using the above-mentioned silks and all kinds of precious stones and pearls. We do not know much more about them.

Last, there were the workshops producing all kinds of high-quality weapons, starting from swords all the way to the Greek fire that was used by the fleet. These had nothing to do with art, but their activities were closely supervised because they dealt in state secrets.

All the products of the imperial workshops mentioned above have one common characteristic, that they were declared as *kekalyptenia*, "prohibited", i. e. items subject to special restrictions. That some of them were the work of artists was just a coincidence, due to the nature of the products. Of the above, only the coins, which traditionally served propo-

## Апострофска представа у Карвали (Бугарска)

Кристофер Валтер

Представа уздана на зиду цркве у Карвали у Бугарској, једна од обављених радница, разматра као посматрач апострофско значење. Исти садржај чине датини IX-XI и X-XI века, фигуре дигне сиве и припадници у датини су представници Јерузалема, који се вероватно појављују на VI века, у асиметријској слици, која на сета постоји Иази III и Константинопољ, датини из X-XI века, и у репродукцији, грес, 510 до IX века. Примеци асиметријског појављују се у замислима о временској временској VIII и раније IX века. Ова се у цркви у Карвали понавља три пута, са неколико словних грешака.

Следићемо фигуре у представи препознају се на основу слика као свети Стефан и свети Ђорђе. Напомињемо да се у првом репродукцији одећа, гонимци у наредном редоследу. Наредно је знаменито присуство пентаграма, симбола познатог још из пре-хришћанске цивилизације.

Познати календар у временској представи периферно је приписан. С обзиром на значење представе, може се претпоставити да је некада камени блок постављен у близини зидног храма. Архаична релјефа доприносију претпоставку да је ова представа настала до VII века.

1 A. Cutler, *Art in Byzantine Society. Major Forces of Byzantine Patronage*, *Journal of the American Byzantine Studies Society* 3:2 (1911), 259-767; R. Cormack, *Patronage and New Frontiers of Byzantine Iconography*, Seventeenth International Byzantine Congress, *Byzantine Iconography*, Washington, D. C. 1986, 609-631; M. Vickers, *Art and Patronage in the Library of the Constantinian Constantinian*, in: *The Byzantine Art and Architecture*, ed. M. Argenti, Oxford 1984, 171-188; *The Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. A. Kazhdan, Oxford 1991, 1602-1604.

2 It may be said, though, that in the *Oxford Dictionary of Byzantium*, 1704, 1. Kallistratos points to the fact that imperial portraits could have been made as gifts to the emperor, or in *metastasis*, Cf. also ibid., 1705-1706.

3 For the silks see below on N. Oikonomides, *Les laines de porcelaine byzantine des IX<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles*, Paris 1972, 317.

4 Constantine Porphyrogenitus, *Thema Tetrachon on Imperial Military Expenditure*, ed. J. Haldon, Vienna 1900, 126.

25

The emperor seldom founded directly any new institution. He usually gave his financial and moral support to those, who had the initiative, and who usually were high placed ecclesiastics or laymen. The emperor Constantine I placed the church of the Holy Sepulchre and the church of Christodoulos of Pannori on Chalki under his direct patronage. The emperor Maurice was eloquent enough. Many other institutions were the work of lay nobles who accumulated wealth from their landed property and from their participation in the army or the administration. The monastery of Pyggyros was founded, in the IX<sup>th</sup> c., by the protospatharios Demetrios Ptoleios. Other protospatharios founded the churches of Sakkari in Thessalonika, of the Virgin of the Holy Birth in Thessalonika, of Karabasi Chalki in Cappadokia, the Virgin of Salem in Georgia. A protospatharios founded Saint Theodoros in Athens (494-500), a katepanchos Saint Gregory at Thess, a drungarios John Mangouts, the sebastos Eumathios Pankraleos the church at Kouventoudi. The examples can easily be multiplied. But here I omit on purpose the multitude of monks and monks who founded monasteries, convents and philanthropic foundations, and who usually belonged to the aristocracy. These aristocrats, laymen and ecclesiastics, were the main consumers of works of art, for their own use, or for the

Of course all this does not mean that the Emperor never commissioned works of art. Sometimes he was also represented on them: Basil I had mosaic made with his likeness in the palace Atrium, in order to thank God for his favours.<sup>14</sup> Another case known from a text: John Mauroguz<sup>15</sup> wrote a poem for an icon of the Delisio, on which Emperor Michael IV was represented on his knees praying to be cured from his debilitating disease. We suppose that a representation of the Emperor humbling himself would be difficult to commission without his approval.

Generally speaking, the Emperor mainly influenced the patronage because he financed it - he financed his nobles with ready cash or with tax exemptions or with donations of land: they transformed part of these imperial donations into all kinds of foundations or works, they decorated them, and, to show their gratitude, they added a portrait of the Emperor who had supported them. There is no doubt that these imperial portraits were done with care, in a way that would not insult but would rather please the sovereign. But they were not imperial art properly speaking. They were mostly the works of artists commissioned by aristocrats, in their effort to please God - and the Emperor.

15 Lagarde, *Agaricopogon*, 18–29.

Никос Йѡаннидис

Међутим, pojedini portreti vizantijskih careva  
suznaju u šargradskoj Sv. Sofiji (Konstantin) i  
Justinijanu u južnoj vestibulu, Lava VI u lužetij iznad  
šarejskih arata, Aleksandra, Romana III Arpara odnosno  
Konstantina Monomaha i Zoe, Jovana II Komnena, svi

И портрети царева сачувани у храмовима у унутрашњости Царства (Чадушану у Каландонџи) говоре о припомањеном разлицимама. Они су настајали из различитих делова кнежевства из редова локалне аристократије, усмерени ка поглављу добрих односа са цариградским двором. Стога, иако су уметници са посебном брижљивошћу придржавали традицију ових портрета, тежило би се могло говорити о појму "царске уметности".

Panayotis L. Vocotopoulos

UDK 75.051.033.2:046.2 (495.671): 719.931.4

Based on analogies with fresco paintings found in the churches of Panagia Chalki in Thessaloniki (circa 1028) and St. Leonios in Vodoca (first decades of the XI century), the author dates the most famous icon an *Atē*. Aithos, the Virgin Porphyreos of Iveron monastery, to the beginning of the XI century. He warns that this icon is not to be confused with the painting of the Virgin mentioned in the life of the abbot Ephraïmos from 1035 – 1039.

**L'**icon miraculeuse de l'Athos la plus célèbre est sans doute celle de la Vierge Portaitissa, conservée au monastère d'Iviron, qui fut fondé vers 980 par le célèbre moine Jean et son fils Euthyme. Elle est placée dans une chapelle petite et de l'entree du couvent, qui porte le même nom. La chapelle actuelle fut édifiée en 1680, mais elle a remplacé une chapelle plus ancienne, mentionnée pour la première fois vers 1183, à l'occasion de la rénovation de ses portes.<sup>1</sup> L'icone était si célèbre que le monastère d'Iviron était parfois désigné au XIII<sup>e</sup> siècle comme le monastère de la Vierge Portaitissa.<sup>2</sup> Une copie peinte par le peintre lamvotich fut envoyée au tsar Alexis Mikhalovitch en 1648 et jouit d'une grande renommée en Russie sous le nom d'Ikeriana.<sup>3</sup>

La Portailissa est mentionnée dans la plupart des publications relatives à la Sainte Montagne. Les différents auteurs se contentent de répéter les légendes relatives à l'arrivée de l'icône au Mont Athos durant la querelle des images et de décrire les cérémonies auxquelles elle donne lieu.<sup>5</sup> Elle n'a été examinée que très rarement du point de vue de l'histoire de l'art. Kondakov l'avait datée de la fin du XII<sup>e</sup> siècle au plus



Fig. 1 Monastère d'Iviron, l'une de la Vierge)

9 Nous nous bornons à renvoyer à titre d'exemple aux ouvrages suivants :  
 K. Mersakopoulos, *Almagest* (Constantinople) : *Ant. Mus. Alibabâ*,  
 1899, p. 44-52; Gerasimos Smyrniak, op. cit. p. 375, 467, 471,  
 474; *Ελληνική Γεωγραφία* (Athènes) : 1948, p. 349; Randall, *op. cit.*,  
 1951, p. 102; *Ελληνική Γεωγραφία* (Athènes) : 1948, p. 349; *Ελληνική*  
*Αστρο Λογική*, Glaukos, Kluwer, Zurich 1969, p. 73, 315, 362, E.  
 Amond de Mendicuta, *Moscow, Athènes, Berlin-Amsterdam* 1972, p. 276-  
 277, idem, *L'art ou l'astro-Athènes*, Thessalonique 1977, p. 19-20, 37-38,  
 pl. 3; P. Christou, *Το "Αστρο" Όπός*, *Αθηνάϊκή Βιβλιοθήκη*, τμήμα  
*Βιβλίου*, *Cent. Athènes* 1987, n. 423.



Fig. 2 Monastère d'Iteyau.  
Icône de la Vierge Portainassa (détail)

33 G. et M. Soutou, *Feuilles du Mont Sinai, Athènes 1956-1958*, p. 65-68, fig. 48-49. Selon la terminologie alors utilisée pour ce style, ces auteurs parlent d'"art monumental de tradition orientale".

Si on laisse de côté les différentes légendes sur la date de nombreuses autres icônes alpiniques, la Vierge Portablaiss, datable des premières décennies après la fondation du monastère d'Ivron, serait la plus ancienne icône connue de la Sainte Muetagne. Elle a en plus le mérite d'être une des rares icônes du style hiéramique en vogue pendant la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle.

34 A. Bazik, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1977, p. 316, fig. 239-241.

## Панајотис Л. Векотопулос

Водичи (прве деценије XI века). Његово датовање у крај XI или почетак XII века сложило би се с историјским подацима. Богородица Портантина била тако била најстарија икона на Светој Гори (ако се зачине разне легенде о аустеру многобројних других икона) и уопште једино одржала делатног епоха. Света Богородица била савршена мајсторске цркве, поменути у животу Јефтимиа, изгинула од 1005. до 1019, а који је умро 1028. године, била би фреска или мозаик на зиду, а не икона преносна икона, као што се веровало, и не би се могла постојити са Богородицом Портантинском.

## Engelina Smirnova

UDK 75.051.033.2.046.3 (470.26) - 11 - 232.91

Based on the results of careful analysis and evidence that the icon was originally commissioned for prince Mstislav's church of the Annunciation "on Gorodiche" by Novgorod (1103), the author dates this icon to the early XII century.

La grande icône de l'Assommoir conservée à la Galerie Tretyakov<sup>3</sup> (fig. 1) a été apportée à Moscou sous le règne du tsar Ivan le Terrible, au XVI<sup>e</sup> siècle, en provenance de Novgorod et, plus exactement, du monastère Jur'ev.<sup>4</sup> Les nombreux auteurs qui ont étudié ou fait mention de cette icône l'ont datée différemment : années 1119-1130, époque de la construction de la cathédrale Saint-Georges du monastère Jur'ev,<sup>5</sup> des années trente aux années quatre-vingt-dix du XII<sup>e</sup> siècle,<sup>6</sup> des



Fig. 1  
Annunciation.

- [illegible]



Sur cette scène de l'Annonciation, l'archange Gabriel est représenté avec le bras droit tendu vers l'avant. D'après la position de ses doigts, il devait tenir dans l'autre main un bâton, aujourd'hui disparu. Son chiton de couleur ocre est parsemé de traits dorés. Son himation est bien avec des ombres jaunes. Ses cheveux sont relevés de lignes dorées.



Fig. 3 Annulation, la signature de l'Évêque (XII<sup>e</sup> siècle), Athos, *Pamélèmon* cod. 2

La participation iconographique la plus étonnante de cette Annonciation est la représentation de l'Émanuel sur la postrière de la Theotokos (fig. 2). Les sources de cette iconographie sont antérieures à l'icône-châsse. Comme l'a montré C. Mango, dans l'abside de l'église de Chalchoplatra, datée du VI<sup>e</sup> siècle, il y avait une représentation de la Mère de Dieu (probablement rôléon) tenant dans son bras le Seigneur prééternel et, près d'elle, un archange.<sup>12</sup> Au moment de l'icône-châsse, la représentation a été remplacée par une croix, mais après le concile de 787, elle a été restaurée et décrite au IX<sup>e</sup> siècle par un certain Elie, évêque de la cathédrale Sainte-Sophie. C. Mango observe un lien génétique entre la mosaïque de Chalchoplatra et l'Annonciation de Novgorod.<sup>13</sup> Il est possible que la mosaïque de l'arc triomphal dans l'église de Sainte-Nérée-et-Achille, à Rome, au IX<sup>e</sup> siècle, qui représente deux Annonciations, l'une sans l'Enfant, l'autre avec

12. G. Quarta, *I murales dell'arco absidiale della basilica dei SS Nereo ed Achilleo e l'area adiacente del sec. VIII*, in Roma e l'età carolingia (Atti delle giornate di studio 3-8 maggio 1976, a cura dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Roma), Roma 1976, p. 195-200; G. Carzi, *La decorazione muraria della basilica dei SS Nereo e Achilleo in Roma: materiali ed ipotesi*, in *Arte medievale*, II Serie, Anno VII, n. 2, Roma 1991, p. 21-45; C. Bonelli, *La pittura medievale a Roma e nel Lazio*, in *La pittura medievale in Italia*, L'Almondredox, Milano 1994, p. 216, pp. 637 V; J. M. T. Dujon, *L'écrit de Kiriathima*, *Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines*, Athènes, septembre 1976, Vol. 2, *Art et Archéologie: Communications*, I, Athènes 1981, n. 748, pp. 13.

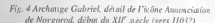


Fig. 5 Archange Michel, détail de la miniature des Sermons de St. Jean Chrysostome (1078-1081), Paris, Coislin 79, fol. 2v

La notion de l'incarnation du Logos par l'intermédiaire de la *Theotokos* s'est notamment propagée grâce au prophète Isaïe qui a annoncé l'événement à venir (Isaïe 7, 14) : "C'est pourquoi le Seigneur lui-même vous donnera un signe; Voici la jeune fille est enceinte". C'est ce texte qu'illustrèrent, en 1196, la fresque du monastère de San Biaggio, près de San Vito dei Normanni, non loin de Brindisi en Apulie<sup>21</sup>, ainsi qu'au début du XIII<sup>e</sup> siècle, la célèbre fresque du monastère Sainte Catherine au Sinai, figurant le prophète Isaïe debout devant la *Theotokos*<sup>22</sup>.

Enfin, l'exemple iconographique le plus proche de l'oeuvre novgorodienne ici étudiée est une icône de l'Annonciation qui date de la fin du XII<sup>e</sup> siècle et qui est conservée au monastère Sainte-Catherine au Sinaï. L'Emmanu-

Pendant la période médio-byzantine, l'iconographie de l'Incarnation est devenue un thème essentiel. Dans la peinture monumentale, elle joue le rôle de lien de coordination entre l'Épiscopat de l'Anagnin et les différentes

<sup>15</sup> Th. Schinn, *Die Konuenz-Kirche von Nikan*, Berlin Leipzig 1927, S. 42.

32

el lumineux y est représenté dans une mandorle placée sur la pointe de la Mère de Dieu.<sup>22</sup>

Il convient de souligner que le thème de l'Incarnation du Logos occupait une place importante dans l'art des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, ainsi que dans les premiers livres d'une part, à l'Annonciation représentée, dans cette cathédrale, sur les piliers situés devant l'autel, et d'autre part, à la Mère de Dieu en Orante figurée dans l'abside.<sup>23</sup>

Dans la cathédrale Saint-Georges du monastère Jur'ev, datée des années 1118-1130, et, plus précisément, dans la chapelle de la tour en escalier, au-dessus de la nef, on



Fig. 6 Archange, le musicien de la porte d'entrée de la Communion des monastères de St. Michel & Kiev (vers 1112)

entraîne, on observe la Théotokos en orante, dans un cadre avec, à côté d'elle, le prophète Isaïe. Celui-ci tient un rouleau et il inscrite de la main la Mère de Dieu (fig. 10).<sup>24</sup>

Des premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, se sont conservées quelques représentations de la Mère de Dieu des Blachernes en orante avec, sur la poitrine, une auréole contenant l'Annonciation-audessus du portail de l'église chypriote d'Ismaïl, datée des années 1105-1108,<sup>25</sup> dans l'abside de l'église

chypriote de Trifonios, apparemment des années 1130,<sup>26</sup> et sur l'icône bilatérale de la cathédrale Sainte-Sophie de Novgorod, icône qui convient de dater de l'époque de l'archevêque Niphios (1131-1156), probablement des années 1130.<sup>27</sup>

Dans les compositions de l'Annonciation datant des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles on rencontre différents variantes iconographiques de la Mère de Dieu. Dans certains cas, l'accent est mis sur le fil et le fuseau qu'elle tient dans ses mains.<sup>28</sup> Cette représentation fait référence au Protévangile de Jacques (chapitres 10 et 11) et aux commentaires des saints Pères comme, par exemple, celui d'André de Crète.<sup>29</sup> Dans d'autres cas, la Théotokos tient le fil dans sa main gauche baissée, tandis qu'elle livre légèrement la droite, la poitrine vers le ciel, dans un geste qui exprime un échange avec l'ange-messager, et qui témoigne de son étonnement, de son accord et de sa joie.<sup>30</sup> La Mère de Dieu tient sa main comme son sein fécond, comme si elle défendait le "sein de l'Incarnation divine", *γαστήρ ἐν ὅλῳ σπυρίσματος* (Akalitis à la Mère de Dieu, Ikos II).

Quelques fois sa main droite levée sur sa poitrine est tournée vers le spectateur, du côté du dos de la main, comme c'est le cas dans notre Annonciation de Novgorod. On remarque se reflète dans un mosaïque de Daphni, et sur une importante miniature de l'évangile du monastère Basileïmon sur l'Athos, end. 2, fol. 236v (fig. 3).<sup>31</sup> Dans ce dernier exemple, la Théotokos tient le fil près de sa poitrine, comme si elle le protégeait. L'icône de Novgorod imite ce geste mais, à côté du fil, apparaît l'Emmanuel incarné.<sup>32</sup>

L'Annonciation de Novgorod a d'autres particularités



Fig. 7 Archange, le musicien de la porte gauche de la Communion des apôtres du monastère de St. Michel & Kiev (vers 1112)



Fig. 8 Le Christ Elfmom, détail de l'icône en mosaïque (premier quart du XII<sup>e</sup> siècle), Berlin, Musée d'Égypte

iconographiques: l'Ancien des Jours et haut et le rayon contenant le Saint-Esprit sous forme de colombe (disparu au XII<sup>e</sup> siècle), suite à des restaurations. Ces représentations étaient bien connues au début du XII<sup>e</sup> siècle.<sup>33</sup>

Ainsi, l'Annonciation de Novgorod s'intègre organiquement dans le contexte de la culture byzantine des Commènes à ses débuts. Elle a très peu pu être créée dans le premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle. Cependant, si on examine cette icône par rapport aux sources antérieures, si on la compare aux exemples Commènes, on observe une nuance supplémentaire dans sa signification. Cette icône est le reflet d'une nouvelle étape dans la pensée raffinée des théologiens byzantins et dans la créativité des programmes iconographiques. L'Emmanuel est peint dans un ton rougeâtre, proche de la couleur du marbre. La Mère de Dieu ne le touche pas, elle le soutient pas, son corps est irréd, sans poids, comme s'il était en train d'apparaître sur la Théotokos. Elle le tient originalement dans la représentation de l'Emmanuel le pour but de montrer que l'Incarnation s'accomplit au moment de l'Annonciation.<sup>34</sup>

Il est peut-être que l'Annonciation de Novgorod suit une des premières initiatives pour rassembler en une seule composition iconographique les motifs qui, dans la peinture monumentale, étaient répartis sur plusieurs entrées comme, par exemple, sur les piliers devant l'autel (l'archange et la

Mère de Dieu) et sur l'axe troncal (l'Ancien des Jours, le rayon avec la colombe).

Les données de notre Annonciation accueillent adoptées s'appuient, dans certains cas, sur l'année de la construction de la cathédrale Saint-Georges (1130), dans d'autres cas, sur les chevaux dorés de Gabriel, similaires à ceux du *Sauveur non fait de nous* d'homme de la Grotte Trébov,<sup>35</sup> et à ceux de l'Ange sur chevet d'or du Musée Russe,<sup>36</sup> tous deux représentés sur des icônes de la deuxième moitié ou de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. A notre avis, toutefois, ce rapprochement des "cheveux dorés" n'est pas convaincant et reste une question secondaire.

De point de vue du style, l'Annonciation de Novgorod est plus ancienne que les deux icônes mentionnées. Ses grandes figures calmes, le modèle des visages, la structure du visage et les nombreuses nuances de couleurs rapprochent cette icône d'œuvres appartenant au classicisme du début des Commènes, c'est-à-dire de la première de la fin du XI<sup>e</sup> siècle et du début du XII<sup>e</sup>. Les meilleures œuvres constantinopolitaines peuvent être comparées à notre Annonciation. Prenant par exemple les miniatures des Sermons de Saint Jean Chrysostome, 1078-1081, Par. Cuslin 79,<sup>37</sup> il suffit de comparer les visages de l'archange Gabriel sur l'icône et celui de l'archange Michel sur la miniature (fig. 4-5). Il est évident que les deux icônes (fig. 4-5) du XII<sup>e</sup> siècle du monastère

22 K. Watanabe, *Essai systématique de l'histoire des arts et des sciences de l'Église d'Asie*, 1962, S. 295-310 (particulièrement, *Iconographie de Saint-Sébastien*, 1962, S. 295-310).

23 V. N. Lazarev, *Monastère de Saint-Georges à Kiev*, 1962, p. 100, 161-162, où l'on trouve une description de l'Annonciation-audessus du portail de l'église chypriote d'Ismaïl, datée des années 1105-1108, dans l'abside de l'église

24 D. Wafarid, Hagia Sophia, *Trifonios, Athènes*, 1962, p. 179-180.

25 D. Wafarid, *Hagia Sophia, Trifonios, Athènes*, 1962, p. 179-180.

26 D. Wafarid, *Hagia Sophia, Trifonios, Athènes*, 1962, p. 179-180.

27 D. Wafarid, *Hagia Sophia, Trifonios, Athènes*, 1962, p. 179-180.

28 D. Wafarid, *Hagia Sophia, Trifonios, Athènes*, 1962, p. 179-180.

29 D. Wafarid, *Hagia Sophia, Trifonios, Athènes*, 1962, p. 179-180.

30 D. Wafarid, *Hagia Sophia, Trifonios, Athènes*, 1962, p. 179-180.

31 D. Wafarid, *Hagia Sophia, Trifonios, Athènes*, 1962, p. 179-180.

32 D. Wafarid, *Hagia Sophia, Trifonios, Athènes*, 1962, p. 179-180.

33 D. Wafarid, *Hagia Sophia, Trifonios, Athènes*, 1962, p. 179-180.

34 D. Wafarid, *Hagia Sophia, Trifonios, Athènes*, 1962, p. 179-180.

35 D. Wafarid, *Hagia Sophia, Trifonios, Athènes*, 1962, p. 179-180.

36 D. Wafarid, *Hagia Sophia, Trifonios, Athènes*, 1962, p. 179-180.

Fig. 9 La Vierge, détail de l'icône d'Annonciation de Novgorod, détail du XII<sup>e</sup> siècle (vers 1103)



naître Saint-Michel de Kiev, datées de 1112 environ, et exécutées par des artistes constantinopolitains. Le visage de l'archange Gabriel, avec ses proportions et ses traits caractéristiques, ressemble à celui de l'archange saint à droite dans la représentation de l'Épiphanie en mosaïque (fig. 6).<sup>42</sup> Tandis que le visage postérieur, avec, "l'idéal" de la Mère de Dieu est comparable à celui de l'archange, à gauche de la même composition (fig. 7).<sup>43</sup> La tristesse contenue du visage de la Théotokos peut être mise en parallèle avec l'icône en mosaïque du Christ Eleuterios et ses lignes calmes, icône du premier quart du XII<sup>e</sup> siècle, conservée au Musée de Berlin (fig. 8); ainsi qu'à la Vierge en mosaïque de la Déisis, se trouvant dans la cathédrale du monastère de Valaïevski sur le Mont Athos et datant du début du XII<sup>e</sup> siècle.<sup>44</sup>

L'Annonciation de Novgorod a également un bon, mais plus éloigné, avec le Christ présent en mosaïque du dévotionnel de la cathédrale de Tver, datée de 1112-1113.<sup>45</sup> Le modèle spécifique des silhouettes de l'Annonciation, leur relief peu développé, bien délimité, rappellent plutôt les fresques d'Assisi à Chyrye, de 1106.

Certains particularités de cette Annonciation prédisent un style assez fréquent pendant la période des Comnènes: la tendance à l'immobilité des silhouettes, le renforcement des lignes et les drapés qui coulent aux corps (à la manche de l'archange). Cependant, de telles particularités, peuvent déjà être remarquées sur les mosaïques du monastère Saint-Michel Zlatovrhov à Kiev, ainsi que dans la Déisis de Vainplov. Le dessin des plis de l'archange est comparable aux représentations de l'Évangélisme Jean debout,

dans la miniature de l'Évangile de Mstislav, pour pour l'église de l'Annonciation à Novgorod vers 1103 et 1117 (Musée Historique National, Syn. 203, fol. 1v).<sup>46</sup>

Le fondement consubstantiel de notre Annonciation n'apparaît pas uniquement dans son style. Le raffinement de la pensée iconographique propre à la culture de la capitale des Comnènes transparaît dans plusieurs autres éléments: la position de l'Émanuel, comme s'il tombait réellement sur son siège, le perizonium sautoir de sa taille droite et sa main gauche baissée, d'où coule la grâce sur la main de la Théotokos tenant le fil. La position des mains de la Théotokos qui tiennent un fil pour le protéger l'Émanuel, est également riche, comme nous l'avons remarqué, d'une symbolique eucharistique, puisque d'un équilibre à la création du corps et d'un pressentiment de son sacrifice salvateur.

L'Annonciation, malgré l'évidence de sa spiritualité poétique chrétienne et de son sujet évangélique, rappelle étonnamment les bas-reliefs antiques et, plus précisément, les stèles funéraires antiques. Elles ont notamment en commun une tristesse lumineuse, la retenue des sentiments, la beauté des figures et la délicatesse de la composition. Ce n'est pas un hasard si la signification des stèles funéraires et celle de l'Annonciation se reflète dans le même Xalpa. Néanmoins, comme dans les images antiques, on observe dans l'Annonciation un dialogue non seulement des personnages, mais aussi des mains. On y sent la présence de deux mondes différents, une sorte de limite invisible qui séparait la Mère de Dieu et la main de l'archange en mouvement. Ces parallèles, exemples antiques parmi d'autres, fréquents dans la culture des Comnènes,<sup>47</sup> témoignent des sources constantinopolitaines de notre Annonciation.

Il est vrai que cette Annonciation possède des nuances stylistiques propres, que les oeuvres de la capitale durant le premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle ne connaissent pas - dans la mesure où l'on peut en juger. Les deux silhouettes de l'icône sont fortement soulignées. Ceci accentue le procédé fondamental de l'expression artistique, de même que les traits épurés des visages où l'émotion est légèrement renforcée. Il est possible que ces particularités soient dues à la mentalité spécifique russe, ainsi qu'aux dimensions colossales des églises, dimensions qui exigeaient la hiérarchie des formes et une grande précision dans l'expression des émotions.

Malgré cette spécificité, l'Annonciation est beaucoup plus proche de l'art constantinopolitain que de la peinture de Novgorod. Elle ne ressemble ni à l'icône paratonale de la cathédrale Saint-Georges représentant le saint guerrier en pied, conservée à la Galerie Tretyakov<sup>48</sup> (d'après ce qu'on peut en juger par les fragments originaux de cette oeuvre), ni aux fresques de la chapelle de cette cathédrale, vers 1130,<sup>49</sup> ni aux fresques datées de 1125 de la cathédrale de la Nativité

de la Théotokos au monastère Saint-Antoine. On perçoit, en effet, une certaine filiation entre l'icône et, d'une part, les jupes prophétiques placées dans la coupole de la cathédrale Sainte-Sophie de Novgorod en 1108-1109<sup>50</sup> et, d'autre part, les miniatures de l'Évangile de Mstislav, exécutées entre 1103 et 1117. Néanmoins, ces monuments novgorodiens n'appartiennent pas à la plus haute catégorie de la peinture byzantine. Ils ont, malgré tout leur expressivité, des traits provinciaux, alors que l'Annonciation de Novgorod est marquée par l'esprit de la capitale byzantine. Cette différence stylistique se fait moins sentir entre l'Annonciation et la fresque de la cathédrale Saint-Nicolas au Dvortse, fondée en 1113.<sup>51</sup> Toutefois, le fragment conservé - la femme du job - est très abrégé, il ne fournit donc pas suffisamment de renseignements pour une étude comparative.

Le caractère unique, isolé de l'icône de l'Annonciation dans le cadre des peintures de Novgorod, de même que son style proche des oeuvres constantinopolitaines de la fin du XI<sup>e</sup> siècle et du début du XII<sup>e</sup> siècle, selon nous, se justifie. On peut en effet supposer que cette icône était destinée à l'origine, non à la cathédrale Saint-Georges du monastère Jur'ev, mais à l'église de l'Annonciation au Gorodtse, fondée en 1103. L'Annonciation devait être l'icône principale, l'icône paratonale de cette église. Celle-ci a été construite par le prince Mstislav sur la rive droite du fleuve Volhov, exactement en face du monastère Jur'ev. Elle est la première construction en pierre de Novgorod après la grande interruption qui eut lieu à l'achèvement de la cathédrale Sainte-Sophie en 1050 ou 1052.<sup>52</sup> L'église de l'Annonciation inaugure l'histoire de la construction princière à Novgorod dans le premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle. Le module de son plan - la largeur d'un pilastre - était identique à celui de la construction précédente qui la suivit: la cathédrale Saint-Nicolas; leurs dimensions étaient également proches. Tandis que le plan comprenait une tour rectangulaire qui permettait d'entrer dans le choeur, sur le coin nord-ouest, était le même que celui de la cathédrale Saint-Georges au monastère Jur'ev.<sup>53</sup>

Après analyse des chroniques russes, on voit que l'église de 1103 est devenue l'une des premières dédiées à une fête précise de la Mère de Dieu: l'Annonciation, l'indication précise, dans une chronique, de cette dédicace d'origine témoigne du développement d'un culte particulier des événements de la vie de la Théotokos et, plus particulièrement, de l'Annonciation, la Nativité et la Dormition. Il est tout à fait vraisemblable que l'église de l'Annonciation ait possédé une icône paratonale illustrant cette fête.

La construction du prince Mstislav a été détruite au XIV<sup>e</sup> siècle et reconstruite en 1342-1343.<sup>54</sup> sous la forme d'une petite église.<sup>55</sup> On ne sait pas ce qu'en devint la décoration de l'ancienne église de l'Annonciation. Mais une lé-

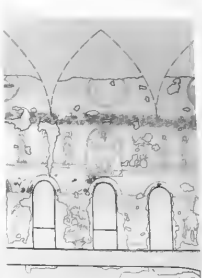


Fig. 10 Peinture de la chapelle dans la tour de la cathédrale de St. Georges du monastère Jur'ev, Novgorod, porte en vers 1130 (Silhouettes de V. Scharoun)

gende a longtemps couru à son sujet. On disait qu'elle faisait partie des églises nées les plus antiques, pour que l'édifice des églises et leurs saintes icônes. Selon Paul Alep, qui vint à Novgorod en 1655 dans la suite de la peste de l'Antioche Macaire, l'église de l'Annonciation possédait "une icône grecque de la Mère de Dieu, apportée, comme on dit, de Chersonèse".<sup>56</sup> De Chersonèse c'est-à-dire de Korun, signifie dans la terminologie russe qu'il s'agit d'une icône "ancienne", "vétéral". Ainsi, même après la reconstruction de l'église au début des premières décades du début de la première église, au moins, des restes pieusement vénérés.

A Novgorod, on constate l'existence de nombreuses répliques de l'ancienne icône de l'Annonciation: de la grande icône du Musée de Novgorod de la fin du XI<sup>e</sup> siècle<sup>57</sup> aux icônes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles dans l'icône de la cathédrale Sainte-Sophie, ainsi que dans les fonds du Musée. Certaines répliques mentionnent des répliques qui n'ont pas été conservées. Or, dans un seul cas, la particularité iconographique unique de notre Annonciation: la représentation de l'Enfant sur le sein de la Théotokos, est reproduite sur une autre icône. Il s'agit d'une icône qui se trouvait précédemment dans cette église de l'Annonciation au Gorodtse, reconstruite au XIV<sup>e</sup> siècle.<sup>58</sup> Selon la tradition, cette icône aurait été peinte en 1345 par l'archevêque Basile. Il est à peine à l'époque de cet évènement que fut reconstruite sur les ruines de l'ancienne, la nouvelle église de l'Annonciation.

38 V. N. Lazarev, *Arkhitekturnykh skizov*, Moscou 1960, pl. 14, 15. Ibidem, pl. 6-8.

39 D. Demus, *Die byzantinischen Malerkunst*, I. Deutscher Verlag, Berlin 1961, nos 2-3, 29-32, 36, 37, V. E. N. Trepov, op. cit. p. 320-322, pp. 330-331, 335-336-340.

40 P. Ruccho, *La pittura medievale in Russia*, La pittura in Italia, L'Altomedioevo, p. 114-119, en 142.

42 *Сводный каталог древнерусских картин, хранящихся в СССР, XIX-XV вв.*, Москва 1964, n° 21, p. 96-97. O. Popov, *Les peintures russes du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Saint-Petersbourg 1975, fig. 46.

43 O. E. Baidar, *Древнерусские иконописные школы XII-XV вв.*, Ленинград 1974, p. 129-130.

44 *История Государственного Музея древнерусского искусства имени А. С. Пушкина*, 9 (1991), p. 63-64.

45 V. N. Lazarev, *Русские иконописцы*, 12, p. 73, *Государственный Третьяковский музей*, 1991, p. 63-64.

46 O. E. Baidar, *Древнерусские иконописные школы XII-XV вв.*, Ленинград 1974, p. 129-130.

47 G. S. Baidar, *Древнерусские иконописные школы XII-XV вв.*, Ленинград 1974, p. 129-130.

48 *История Государственного Музея древнерусского искусства имени А. С. Пушкина*, 9 (1991), p. 63-64.

49 V. N. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century*, Londres 1966, p. 94-98, 245-247, V. N. Lazarev, *Древнерусские иконописные школы XII-XV вв.*, Москва 1974, p. 40-42, pl. 176-178, 181-188, *idem*, *О древнерусском искусстве*, СПб. 1975, p. 129-130.

50 V. N. Lazarev, *Архитектура и искусство древней Руси XI-XV вв.*, Москва 1978, p. 129-130.

51 V. N. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, fig. 74.

52 P. A. Koropov, *Русская архитектура X-XIII вв.*, Ленинград 1962, p. 73-74, 114, 116, 118, 120, 141, *idem*, *Древнерусские иконописные школы XII-XV вв.*, СПб. 1975, p. 35.

53 Les dessins, ainsi que les fondements archéologiques de la Kargov, v. Art de la photographie de l'Institut de l'histoire de la culture matérielle, Saint-Petersbourg, 0-234, 13, 13.

54 *История древнего русского искусства и архитектуры*, изд. 2-е, СПб. 1978, p. 195, 203.

55 Ibidem, p. 356, 357.

56 P. A. Koropov, *Древнерусская архитектура*, p. 135.

57 *Древнее время Русской Церкви, 1354*, Акты Архива древних актов, т. 1, Saint-Petersbourg 1836, p. 248.

58 Pavel Alep, *op. cit.*, p. 85-86.

59 E. S. Trepov, *Живопись древней Руси*, Сергиев Шрифт, 1910, p. 195.

60 *Материалы архива, архивные документы и рукописные источники в истории и искусстве*, 1, 2, Москва 1860, p. 116.

Deux ans après la reconstruction de l'église de l'Annonciation en 1345, l'auteur de la chronique note, dans la cathédrale Saint-Georges du monastère Juif, des travaux de restauration qui eurent lieu sous la direction de l'empereur et comprennent archaïsmes et Esi? On donne même que la grande église de l'Annonciation fut détruite au profit d'une plus petite. Il est possible que l'ancienne église de l'Annonciation, la même simplement traversé sur une banque le Volvo en direction du monastère, elle est restée environ deux siècles, jusqu'au moment où, après l'introduction qui ravages Moscov en 1547, elle fut partie des icônes collectées et données à la capitale. En mémoire de ce séjour de deux siècles dans le monastère Juif, une chapelle du choeur est restée dédiée à l'Annonciation, selon le témoignage de Paul d'Alen<sup>20</sup>.

L'opinion selon laquelle l'Anastasion de Novgorod doit être rapproché, d'après des dimensions, de l'icône de saint Georges (icône paroissiale de la cathédrale Saint-Georges)<sup>30</sup> est en fin de compte erronée. L'icône de Saint Georges mesure 238 cm x 142 cm, tandis que l'Anastasion mesure 236 cm x 144 cm. Il est vrai que si l'on ne prend pas en compte les apais fusi sur les quatre coins de l'Anastasion, on obtient alors les dimensions suivantes: 238 cm x 168 cm, proches de celles de Saint Georges. Cependant, il faut noter que les apais fusi de Saint Georges et de l'Anastasion, avec les apais, sont la taille d'origine, les larges bordures étant très fréquentes sur les icônes icônes byzantines. De telles bordures étaient destinées à recevoir des revêtements en argent. L'Anastasion ne possédait effectivement un revêtement en argent où figurait des saints. On en a encore un témoignage au XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>31</sup> Il ressemblait aux revêtements des icônes icônes de Sainte-Sophie de Novgorod,

et à celui l'Annonciation d'Ochrid, icône composée de deux planches, et datée du début du XII<sup>e</sup> siècle.<sup>41</sup> c'est-à-dire de la même période que l'icône de Novgorod.

Avec les deux icônes de Saint-Sophie de 1650 ou 1652, *Le Sauveur au vivier* d'or (236 cm et 147 cm) et *Les Saints Apôtres* d'or (236 cm et 147 cm) du Musée d'Art sacré de Saint-Paul (236 cm et 147 cm) de Munich, il s'agit, de même que *Le Saint Georges*, d'une iconographie où la partie des icônes russes les plus anciennes, de grandes dimensions et provenant de vastes églises. L'aspect initial de la barrière de séparation entre le choeur et la nef, qui n'est pas toujours évident, est donc à l'origine de la partie des icônes dans les églises anciennes. L'icône d'or n'est pas bien connue. On ne connaît que la partie inférieure, qui représente l'espace d'entre les colonnes, où se trouvent les piliers, au nord et au sud, en passant devant les puits de lumière, dirigés vers le sud. Cependant, l'idée selon laquelle les icônes étaient bien placées au centre de cette barrière se confirme, selon nous, par les dimensions de l'icône de *Saint Georges*. La planche de cette icône est très grande, elle représente la nef de l'église, et les dimensions de la nef sont représentées par la taille de la planche à écho (c'est en fonction des dimensions du temple). Il est possible que l'Antonidion se soit trouvé également sur ce temple.

Chacun, ou presque, des arguments démontrant ici que cette *Annunciation* provient de l'église de l'*Annociation* (1103) peut être contesté ou interprété différemment. Toutefois, pris dans leur ensemble, ils procurent, selon nous, une explication logique aux particularités de cette icône, qui reste une des icônes byzantines les plus intéressantes de ce début d'époque Comnène.

## Le message idéologique des évêques locaux officiants

Chara Konstantinidi

UDK 75.052.033.2 (497.11+564.3)"12/13" 264-046 (495.03) 262.17

This study is dedicated to representations of local bishops from Cyprus, Crete, Serbia, Ohrid or well as Larissa, Trkale, Aheis, Thebes, Thessaloniki and Aukara in Byzantine wall painting of the last phase. Depicted among the greatest bishops of the Orthodox church in the scene of the Holy Liturgy found in the chancel space, images of local bishops spoke of the membership of a given church in the great family of Orthodox churches and emphasized the importance of their hierarchies and their national awareness. This could have been tied to the prayer spoken by the priest following the memory of the living from the *dyptichon*.

Dans l'iconographie byzantine l'évêque officiant dégrèment tout de trois quarts, dépouille un bras, l'autre fléchit de ses mains, ou plus rarement, le bras droit levé, tandis qu'il bénit de la droite. Le contour de l'évêque officiant, à très peu d'exceptions, est figure dans le registre inférieur de l'abside, exactement à l'endroit où la première offrande le mystère de l'Eucharistie, souvent la prière continue sur les bras laéraux du béma, aux naves, estures vers la prothèse et le diaconicon ou aux piliers devant le sanctuaire, en des cas très rares la prière continue jusqu'aux bras laéraux de l'églyse. Les hiérarques officiant ont en règle générale participation intégrante de la composition des Mésmos, en s'éclandant de part et d'autre de la Sainte Table avec les anges-diables. Très souvent le contour des évêques officiant n'exa pas dirigé vers la partie centrale de la représentation du Mésmos, mais il semble concier vers la Sag-



Table de l'église, non pas celle qui est représentée mais l'existante, celle du sanctuaire;<sup>5</sup> dans ce cas il s'agit de la composition d'Évêques officiants indépendants, où les prêtres participent de façon symbolique à la liturgie officiée par le Christ lui-même.<sup>6</sup> Au contraire, dans des cas très limités, le schéma officiant-officié peut servir de la composition de la

Fig. 1  
Kurbanova,  
Sumo-Georg  
St. Achikoz  
(d'après C  
Grozdanov)

Новгородска икона *Благовести* XII века

Енгелина Смирнова

[illegible]

угуари из Кору, у XII веку је настала и jedna iskonska crkva. Blagostani na Svinjcu, a Bogoroditsin na čvrstom je gradskom Ekanju u majstorov, najbivša iskonsu u Trjavskogo gajalirni, pred drugih primjera, koji pokazuju da su Oskopljeno desitno u trenutku javljanja iskonske Bogorodice.

Šta stanovita iskonsa je nesumljivo da iskons priklad ranoiskonskom klasifikaciju, koja potražuju mnogobrojna iskonsa u Kuru, iskons Iskra Mislavostov u Berznu i u Kuzju, iskons prikladnog porijekla. Nesumljivo je u iskonsu iskonsu XII vijeka, iskons na iskons da je iskons bila proborba iskons Blagostanitske crkvi "na Goroditsku", koju je podizao iskons iskons Mstislav 1103. godine. Verovatno je iskons iskons u XIV vijeku, iskons bila prejeta u obliku iskonsu.

[illegible]

57 Новгородская первая летопись, р. 357.

58 Pavel Aleppsky, op. cit., p. 85 (les chapelles de Saint-Esprit et de l'Assomption dans la galerie). Mais la description-inventaire de Novgorod, 1617, mentionne la chapelle de l'Ascension (*Орелъ Восхода* 1617 года, éd. par V. L. Janin, texte préparé par V. L. Janin et M. E.

59 V. N. Lazarev, *Ранние палеогеновые млекопитающие*, p. 112. И. S. Ситникова, *op. cit.*, p. 177.

60 "Образ Благословение Пречистые Богородицы, греческое писано, обложен серебром, оклад басманный, по полям святые, меж святых репы..." (L'aveugnant de la cathédrale de la Domignon, 1627). В *Русская историческая библиотека*, т. 3, Saint-Petersburg 1876, col. 187

64 V. note

62 G. M. Chender - S. I. Sivak. Архитектура интерьера православного Софийского собора и лекторские вопросы богослужения. *Byzantinismos* - Liturgy, Architecture and Art in Byzantine World (ed. C. Akseniev). Saint-Petersburg 1995, p. 287-293, dessin 4.

\* Je remercie de tout mon cœur T. Papamatiouklos, ainsi que V. Machias et Ch. Vasilakakis, pour les conversations très efficaces que nous avons eues à ce sujet.

Le type est illustré pour la première fois dans la composition de "La célébration de la Liturgie par St. Basile" dans l'abbaye de Sainte-Sophie à Océrid (vers 1050): V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien* Leipzig 1976, 101, fig. 6. La pompe d'évêques-officiants semble d'origine locale.

5 (1958), 201; M. Chazetakis, *Βυζαντινὸς νεοφυλισμὸς καὶ Παναγιώτης ΔΝΑΕ* 4/1 (1959), 96; Ch. Konstantinidis, *Παναγιώτης καὶ ἀποστολὴ νεοφυλισμὸς ἐπὶ Καστοριάς τῆς Μονῆς Πλατῆρας*, Κομοτηνῆς 1962, 20-21. Στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἀποστολὴν τοῦ Παναγιώτη

G. Bahr, *Les diocèses chronologiques et le décal des églises byzantines au XI<sup>e</sup> s. Les églises officient devant l'Hémus et devant l'Annia*, *Festschriftliche Studien* 2 (1908), 374s; Ch. Walser, *Die*

XXIII<sup>e</sup> semaine d'études liturgiques (Paris 1976), Roma 1977, 322.  
Konstantinidi, Konstantinos, op. cit., 308s., 312s.

bid. 309 Four *guelques exemplars*, v. R. Hartmann *MacLean* H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien* (mit 11 Bz zum frühen 14. Jhd., Götting 1963-1976, Pp. 16-21, 23, 26, 29-31).

5 1. Hadermann Nisgusch, *Freigra de Chypre et de Mucedone dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle*, *Ipseus* 105 1<sup>re</sup> Auflage, Karpoussos, Thessalonique (Nicosie 1969), t. 2, Nicosie 1972, 45.

<sup>b</sup> G. Baboș, *Les plus anciennes fresques de Săndeni* (1705/4), Actes du XV<sup>e</sup> Congrès international d'Études Byzantines (Athènes 1976), III/A, 223-224, fig. 10-11, 13-14, 16-17, 19-20, 22-23, 25-26, 28-29, 31-32.







Parmi les fondateurs de l'Eglise slave fut St. Clément, évêque d'Ohrid (916), venté le 25 novembre et le 27 juin le prélat a été disciple de St. Méthode et St. Cyrille.<sup>48</sup> St. Clément est représenté l'avant dernière dans le corbeau de Mélianas au Saint-Georges de Saraj Nogodino (protestions) (1316-1318), à Saint-Archane de Mrazaka de Kasarva (1303/5) (fig 12) et au Prophète-Elie de Dolgare près d'Ohrid (1454)<sup>49</sup> St. Clément, l'avant dernière place, sur parke, en commun avec les autres grands évêques, de la composition de la Liturgie Mixte, qui se trouve dans l'abside de

Saint-Démétrios à Markov Manasi (1376-1381)<sup>48</sup>. Un autre archévêque d'Ochrid (vers 1259), St. Constantin Khabaslak, vivement participé à la vie politique de son temps. Il a été ami de Démétrios Chomanirov, qui, en tant qu'archévêque d'Ochrid l'avait désigné pour le trône métropolitain de Sirmacia et de Dyrrachion.<sup>49</sup> St. Constantin Khabaslak est figuré dans plusieurs représentations du Melismos, toujours à la dernière place de la pompe, comme par exemple à Saint Jean Koudof d'Ochrid (1295), à Saint-Georges de Staro Nagoridno (probéris) (1316-8) et aux Saints-Avangarès Côme et Damien d'Ochrid (1340).<sup>50</sup> D'après C. Grozdanov, St. Constantin Khabaslak suit St. Jean Chrysostome dans le cortège des évêques-officiants illustré dans la chapelle du St. Jean-le-Précurseur à Sainte-Sophie d'Ochrid (1347-50).<sup>51</sup>

Nicolas de Piza (1365-71), au Catholicon du Monastère de l'Hypparion des Métoires (1366?) (fig. 13), à Saint-Sauveur de Mouzaki de Kastana (1383/5) (fig. 12), à Saint-Sauveur-Théodore de Servia (1407) et à Saint-Albanise près de Zagora à Nélon (1456).<sup>1</sup> L'évêque a été reconnu par B. Zvevicki aussi à Saint-Achilles d'Arile, au centre de la zone du Mélimor.<sup>2</sup> Dans le cas où nous acceptons cette identification, la place de St. Achilles avait les plus importantes occupations. St. Cyrille d'Alexandrie et St. Grégoire d'Angénide, doit être expliquée par la qualité de l'évêque comme saint patron de cette église. St. Achilles a été reconnu aussi sur le mur nord du diaconico à Panaghia Olympionissi d'Elafonisi (fin du XIII<sup>e</sup> siècle).<sup>3</sup>



est abou au pignon (20). Le petit est représenté avec des lettres dans le contour des évêques-officiants à Saint-Pierre de Kalyvion-Konon en Attique (1232) (fig. 14) et son portrait est aussi conservé dans la chapelle sud de la Grande église (1233-4) illustrée par le même atelier de peintres que celui de Saint-Pierre. De toute cette représentation nous devons conclure que le sanctuaire de la chapelle n'est la fête de l'Épiphanie de trois mois. Il est intéressant que les inscriptions agraphées des deux porthoglyphes de Saint-Michel Chonates, qui ont été le métropolite tout simplement comme « *ναυαρχος* » (archevêque) « *ἀρχιεπίσκοπος* » (Alkivvay-Mayr) ou « *ἀρχιεπίσκοπος* » (Alkivvay-Mayr), tandis que les autres petites localités ont conservé « *ἐπίσκοπος* » (l'« *ἐπίσκοπος* »). Saint-Michel Chonates, archevêque de Thessalonique avec Eustache Kallistos, évêque de Thessalonique, pendant la prise de la ville par les Normands (1151/155-1159/57). Saint-Eustache, saint renommé et canonisé officiellement par l'Eglise orthodoxe de Grèce au XVIII<sup>e</sup> siècle, est honoré surtout à tradition locale du 20 septembre<sup>10</sup>. Le petit

est illustré au bout de la longue pompe du Mélismos à Saint-Nikitas de Çüder (vers 1320) (fig. 8): la procession qui part de l'abside continue sur les murs latéraux de l'église.<sup>84</sup>

Parmi les prélats moins connus, St. Jean Kalokirénès, métropolite de Thèbes (1182-1193), est vénéralé le 29 avril; son œuvre est illustrée l'avant dernier dans le catalogue des évêques-officiants à la Crypte de Saint-Nicolas de Kambia (1275-1300) (fig. 15) et à l'église voisine de Panhiaghia Skripou à Orchoomenos [XVIII<sup>e</sup> siècle] (fig. 16).<sup>57</sup> St. Théodore, archévêque d'Ankara, en l'honneur duquel Théophane Graptos a écrit un office, a vécu aux temps de l'icôneclausure; le prélat vénéré le 3 ou 4 novembre et aussi le 3 décembre, est, nous semble-t-il, le dernier dans la liste des évêques-officiants à Çakıko Koyu de Phnatoz à Marzouka du Pont-Euxin (XIII<sup>e</sup> siècle).<sup>58</sup>

Sans doute, la représentation d'un prélat local en commun avec les Pères oecuméniques dans la poupe des évêques-officiants, met en valeur le prestige de l'église locale. La mise en avant de l'église locale s'accroît davantage lorsque dans le cortège épiscopal figure un groupe d'évêques locaux du même diocèse ou des voisins.

Dans la composition de Mémoris à la Sainte-Trinité de Supcin (1263-1268) sont choisis trois peuples à seoir seoir parmi les quatre évêques-officiants qui constituent la pompe (figs 3, 9) : ce sont St. Sava I, St. Anarghe I et St. Sava II de Scriche. St. Sava I et St. Anarghe I, premier et deuxième archevêque de Scriche, sont respectivement l'avant-dernière et la dernière phase de chaque hémicycle du cortège, tandis que St. Sava II, troisième archevêque de Scriche (1253-1271) est figuré avant d'entrer la pompe, devant St. Anarghe I.<sup>85</sup> Il paraît que le fresque a été exécuté du vivant de deux derniers évêques.<sup>86</sup> À la fin est probablement dte, d'après J. Radovanović, la dévotion faite dans le dixième des rouleaux des deux peuples serbes, notamment, la suite du texte de la prière que l'officiant fait pendant l'hymne de Trisagion.<sup>88</sup>



Fig. 9 Sapočini, Sainte-Trinité, St. Sava (d'après V. J. Džuric)

La représentation du groupe des trois archévêques serbes à l'abbaye de Sopocani illustre l'intrépidité de l'église serbe tracée par sa sainte famille des Neuvendres,<sup>70</sup> dans l'intention d'accroître l'orthodoxie de l'archevêché de Serbie. Nous constatons en outre que le kralj serbe Uroš I, fondateur de l'église de la Sainte-Trinité à Sopocani, était le frère de l'archevêque St. Sava II. Les deux prélats serbes, St. Sava I et St. Arsenije I, sont figurés une deuxième fois officier dans la même église à la chapelle de Saint-Georges (1342-1346), où St. Sava I se trouve en tête de la même guilde d'Arsonije I.

ent sur l'archéologie d'Ocheid



Fig. 10 Peč, Saint-Apôtres (prothésis)  
St. Sava I (photo: B. Tadić)

dans l'occupant serbe de la région des Météores, la représentation de deux prélat locaux grecs dissimule évidemment la volonté du fondateur grec de l'église, Théodore Néelos. Une autre illustration de groupes d'hérarques locaux constitue la représentation un peu plus tardive du même St. Achille de Larissa mais, cette fois, avec St. Clément d'Ohrid dans les derniers rangs du cortège des évêques officiants à Saint-Atanasos de Mouzaki de Kastoria (1383/5) (fig. 12) <sup>75</sup>. Le choix est plutôt dû à la volonté des donateurs albanais de l'église, Stojan et Théodore Mouzaki. La représentation de deux prélats fait allusion aux relations entre l'ancien archevêque de Larissa et l'archevêque autocephale d'Ohrid en dévouant à la fois avec la ville de



Fig. 11  
Peč, Saint-Apôtre  
(prothesis),  
St. Arsenije I  
(photo B. Todorčević)

Kastana relevant de la juridiction de cette dernière

A des cas pareilles est dû le choix d'événements cités dans les costéges au Prophète Élie de Delphes près d'Ochnd (1454/5) ainsi qu'au Stavros tou Haghiarmanou à Plamantasia en Chypre (1494 ou 1505) (fig. 5, 6). Dans ces deux représentations, exception faite pour St. Basile, St. Jean Chrysostome, St. Grégoire le Théologos et St. Athanasios, sont choisis d'une part à Delphes les trois prélati locaux, St. Achillios de Larnax, St. Clément d'Ochnd et St. Sava de Serbie<sup>10</sup> et d'autre part à Plamantasia, les trois prélati locaux, St. Thyphillios de Léda, St. Haraklédelos de Tamassos et St. Barnabé de Chypre.<sup>11</sup> Les évêques locaux sus-mémorés sont placés aux derniers rangs de la pompe, ce qui prouve la durée de cette règle même pendant l'époque post-byzantine.

Dans le cas du Prophète Elie de Dulpas (n° 454/5), la représentation de St. Clément d'Œchrid à côté de St. Sava de Serbie lie l'archevêché autoctone d'Œchrid avec le patriarche de Serbie, tandis que la présence de St. Achilleus souligne la relation avec l'ancienne archévêché de Lanusa. L'allusion à la relation historique des trois diocèses semble indispensable pour de temps après la chute de l'empire byzantin. Les deux autres cas, c'est à raison de caractère différent que l'on dit l'illustration de la relation entre les deux locaux St. Barnabé de Chypre, St. Trophille de Chypre, St. Haraklédos de Tamasos dans la pompe des évêques officiels aux Stavros tou Haghiasmou 3 Platanistasi (1494 ou 1505). À noter aussi la représentation en groupe des évêques locaux chypriotes est due à la contre-influence de l'église orthodoxe de l'île envers la souveraineté turque.<sup>78</sup> De plus, l'illustration du Stavros tou Haghiasmou sont inclus deux grands docteurs chypriotes, St. Epiphane (fig. 5) et St.

64 Hermann-Mac Lean - Nellenleben, *Die Ahnenruhmekämpfer*, op. cit. (note 3), Abt. 26; Mjškun: Popel Božidar, op. cit. (note 3), 52, sch. VIII 1491. Sur le soulèvement de St. Ruzhice qui eut un passage de la prière due par le pèlerin après la commémoration des vivants (morte) dans les diocèses, p. 13.

85 L'Office en l'honneur de l'époque a été publiée en 1903 à Chacabuco, sous le titre: "Anunciación", en cet issue 29, 235. Pour la reproduction de la carte "Paraguay, de 1825" voir: Koryntz, vol. 1, "Notas Manuscritas sobre el Paraguay", Abasco, Aires del N. del C. del Int. de Estudios Bystran, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2

66 Delchare, Syntagma, op. cit. tome 21, 191-193, 195-196, 277-280; Eustratou, 'Apologiae' op. cit. 182; Pausanias, *Pericles* A. Bryer, D. Winfield, *The Disputative Agreements and Topography of the Pausanias*, 111. (Washington, D.C., 1971).

67 Miller - *Proleto, Le premier*, t. II, op. cit. inote 371, pl. 23-33.  
 Naumov-Ms. Leon - *Hallensleben, Der Almonatschreiber*, op. cit.  
 inote 31, fig. 186-117, Abb. 18/186, B2/1. Djani, *Seyn*, op. cit.  
 inote 421, 26, 95-112, fig. 24, 25, ch. 25, ch. 25, ch. 25.  
 127, pl. II, *Idem, Frenken*, op. cit. inote 11, 55, *Milozet*, *Reinert*,  
 op. cit. inote 161, 519, fig. 5, fig. 24, 25, ch. 25, ch. 25.  
*Seyn*, op. cit. inote 181, 101 fig. 2. *Radovanova, Spisak*,  
 op. cit. inote 124, 136, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919

68 Djuric, *Sopovus* sp. n. 112 Rudjakova, *Sopela deflexionis* sp. n. 40n, 171a

69 Il est commun que soit les rouleaux des quatorze évêques est écrite ensuite la prière de l'hyorne du Tintaghiu en paléochr. La prière commence par le rouleau de St Jean Chrysostome et continue jusqu'au rouleau du cinquième évêque (aux prières) par les rouleaux de St Arsenius I et St Saïa II, qui sont les derniers de cette côté; ensuite la prière est répétée sur le rouleau de St Basile, qui est le premier de l'autre côté; elle continue jusqu'au rouleau du dernier évêque de cette côté et se termine par le rouleau de St Jean Chrysostome.

[illegible]

cf. Dyoniz. 2<sup>o</sup> ed., op. II (note 16), 187.  
cf. Dyoniz. 2<sup>o</sup> ed., op. II (note 42), sch. entre les pages 140-141; idem, 1<sup>o</sup> ed., 91. Mikolajczyk, *Handbook*, en ce sens.

U.S. OP. & (note 47), 14, 39, pl. XIII.2: 91

<sup>73</sup> Djunić, *L'art*, op cit. (note 16), 130.

*Lychnis*, op. cit. (note 38), p. 132; Subotić, Počas, op. cit. (note 55), 167, 180, sch. 2.

<sup>12</sup> Orlandos, *Βυζαντινὰ* op cit (note 47), 153a, fig. 109; Gruzdanov, *Полуправда* op cit. (note 16), 88, 285, fig. 23; Pelekanidis, *Χριστιανικὴ* op cit. (note 17), 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 8

certaines chereheurs comme évêques locaux, ne le sont pas parce que leur portée fut oecuménique. Cela est temoigné par

76. *Guedesius*, *Hopliophila*, op. cit., 92, 186; *Subotz*, *Olmia*, op. cit. (note 42), 55, 197, sch. 33, 34, fig. 28.

78 Th Papadopoulos, *Chypre: Frontière ethnique et socio-culturelle de monde byzantin*, XV<sup>e</sup> Congrès International d'Études Byzantines, Rapports et Co-Rapports, Athènes 1976, 269.











Тема рада представља неубојивога иконографска појединости сцене Рабања у азбуку цркве Св. Ђорђа у Полошкој, из 1343-1345. године. Реч је о до пола нагој жени приказаној у подножју крста, са златном у крилу и рукама подигнутим до главе, коју су ранији истраживачи углавном идентификовали са Евом. Аутор прво скреће пажњу на ниваеизационог изгледа персонафикације, кроз који се свакоко тумаче сав њен ужао и онајан. Тиме се, међутим, ово минијатурно ремек-дело уметника јасно разликује од убојених представа. Ево, као први жено, из чије поточности ће свет бити обдари "чловем Еном", тј. Богородице, Ева је унек на слицима одмерено чак и у сценица Првог граха или Измаштања из раја.

Аутор подсећа на директну везу иконографије ове сцене у Полошкој са знаменом о "Победи Крста" Романа Мелкоза (представа Ава дробногеног крстом, уз назов Романионих стикова исписаних на фронтис) и вредлаке идентификације заговесте персонафикације са горњом евома у Мери (Друга кинга Мојсијева, 15, 22-25), о којој је такође реч у знамену. Дрво које је Мојсије учинио да се горке воде у Мери претворе у слатке и животодавне, познато је у типологији Крста и Дрвета живота, на тај начин је старопазмету епизоду бацао на Рома, па је вероватно да је уметник у Полошкој у периоду када су се дојавиле персонафикације често појављивале у живопису, још једним "знаком" дочарао симболичне којем је био идентифициран.

## Two Notes on the Wall Paintings at the Great Lavra of St. Sabas

### The Portrait of Emperor John VI Kantakouzenos and the Cycle of St. John Damascene

Miroslav Marković

UDC 75.052.033.2.046.3(47)355.3-929.655.1(773)

In this text, a little-known source from the XVII century concerning the wall paintings at the Great Lavra of St. Sabas is analyzed. The Russian monk, Arsenij Suhanov described the portraits of John VI Kantakouzenos and his wife Irene in the katholikon of the Lavra and also wrote of the painted cycle of the life of St. John Damascene in the parekklisia dedicated to this saint. The author of this study on the basis of various known facts dates these non-preserved frescoes to the middle of the XIV century and attempts to reconstruct their original appearance.

In the course of the major reforms in the Russian church at the time of patriarchs Josif (1642-1652) and Nikon (1652 - 1658) the need was recognized for a detailed knowledge of Greek church books and rituals. For this reason the learned hieromonk Arsenij Suhanov, the head of the Sergiev Bogoroditskiy monastery in Moscow, was sent to the East twice.<sup>1</sup> In November 1651,<sup>2</sup> during one of these trips, he arrived at the famous monastic center, the Great Lavra of St. Sabas the Sanctified (so-called Mar Sabas monastery), from where one of the most important typicons of the orthodox church originated. While staying at the Lavra for several days, Suhanov did more than study liturgical books. He recorded the monastic tradition of the history of Mar Sabas and became well acquainted with the entire monastic complex. Returning home, Suhanov wrote fairly detailed descriptions of the what he had seen there in his report which was named "Proskynetarion", emulating Greek travel guides to the Holy Land.<sup>3</sup> All the major structures in the Lavra are mentioned in the work: the main church dedicated to Mary the Theotokos (afterwards called "church of the Annunciation" or "church of St. Sabas"), the cave church called "И ѿ Θεοτόκης εὐχολογία" ("God-bull church", the oldest sanctuary at Mar Sabas, today dedicated to Saint Nicholas),

the tomb structure of St. Sabas, the small churches of St. John Damascene, St. John Chrysostom and St. George, a number of cells, refectory, etc. (figs. 1-2).<sup>4</sup> Despite its relatively late origin, Arsenij's notes are valuable for the study of the Lavra, since immediately after his visit major changes occurred in the monastery as it suffered in Muslim attacks and thereafter was restored in 1688.<sup>5</sup>

For the study of medieval art, the parts of "Proskynetarion" dealing with the old frescoes at Mar Sabas (this is, in the katholikon and the parekklisia of St. John Damascene) are especially useful since these paintings have almost all disappeared.<sup>6</sup> Besides this, in old descriptions of the Great Lavra these wall paintings were rarely mentioned and then only very briefly.<sup>7</sup> This is particularly true for so-called proskynetarion, popular travel guides of the Holy Land, which were created from the XVI century on the territory of the patriarchate of Jerusalem and then copied nearly verbatim and translated throughout the Orthodox world. In this type of book, which was usually illustrated, the frescoes of Mar Sabas were normally described in one or two sentences but in a formal way - only telling that there existed wall paintings in the main church and, sometimes, in the church of St. Nicholas with the remark that azure (αἰσούριον) or gold leaf were used.<sup>8</sup> Only those descriptions of the Holy Land which contain the personal notes of pilgrims are of more use in the research of the old paintings of Mar Sabas. Among these are for example: "Proskynetarion" which was

4. Proskynetarion, 195-199; *Заметки путешественника иеромонаха Арсения* 121-129. Numerous pieces of data about the Great Lavra and its structures are also in three monographic studies: Lermont, *Путешествие, путешествие С. Валаки, Le monastere de Saint-Sabas, Echos d'Orient* II (1895-1899), 333-341, and III (1899-1900), 18-28, 168-177; I. Polyakova, *Византизм в искусстве России* (Moscow, 1925), 10-12; *История византизма в искусстве России* (Moscow, 1927), 10-12; G. Babini, *Les fresques peintes des églises byzantines, Fondation Byzantine et progressisme iconographique*, Paris 1968, 18-21, 70-72; Y. Hirschfeld, *The Jewish Desert Monasteries in the Byzantine Period*, New Haven and London 1962, 22-23; J. Panch, *Sabas, Leader of Palestinian Monasticism. A Comparative Study in Eastern Monasticism, Fourth to Seventh Centuries*, Washington 1965, 22-23 (with comprehensive bibliography).

5. Concerning the destructive attacks on Mar Sabas during the second half of the XVII century - admiring in 1685 when Muslims even occupied the Lavra and used the main church as a workshop - see Lermont, *Путешествие, путешествие С. Валаки, Le monastere de Saint-Sabas, Echos d'Orient* II (1895-1899), 333-341, and III (1899-1900), 18-28, 168-177; I. Polyakova, *Византизм в искусстве России* (Moscow, 1925), 10-12; *История византизма в искусстве России* (Moscow, 1927), 10-12; G. Babini, *Les fresques peintes des églises byzantines, Fondation Byzantine et progressisme iconographique*, Paris 1968, 18-21, 70-72; Y. Hirschfeld, *The Jewish Desert Monasteries in the Byzantine Period*, New Haven and London 1962, 22-23; J. Panch, *Sabas, Leader of Palestinian Monasticism. A Comparative Study in Eastern Monasticism, Fourth to Seventh Centuries*, Washington 1965, 22-23 (with comprehensive bibliography).

6. About remains of the old frescoes at Mar Sabas during the second half of the XVII century - admiring in 1685 when Muslims even occupied the Lavra and used the main church as a workshop - see Lermont, *Путешествие, путешествие С. Валаки, Le monastere de Saint-Sabas, Echos d'Orient* II (1895-1899), 333-341, and III (1899-1900), 18-28, 168-177; I. Polyakova, *Византизм в искусстве России* (Moscow, 1925), 10-12; *История византизма в искусстве России* (Moscow, 1927), 10-12; G. Babini, *Les fresques peintes des églises byzantines, Fondation Byzantine et progressisme iconographique*, Paris 1968, 18-21, 70-72; Y. Hirschfeld, *The Jewish Desert Monasteries in the Byzantine Period*, New Haven and London 1962, 22-23; J. Panch, *Sabas, Leader of Palestinian Monasticism. A Comparative Study in Eastern Monasticism, Fourth to Seventh Centuries*, Washington 1965, 22-23 (with comprehensive bibliography).

7. A large number of old accounts of the Lavra were collected by I. Polyakova (p. c. 422-578). The only accounts before her use were the travel journals written in Slavic languages including Suhanov's proskynetarion.

1. Concerning Arsenij Suhanov v. S. Belokurov, *Архиепископ Суханов, Членство в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете* (Историческое Чтение, 1891, кн. 1 (1891)), с. III, 1-235; *Заметки путешественника иеромонаха Арсения XVII вв.*, ed. N. I. Prokofiev (L. I. Melnik, Moscow 1968, 430).

2. Belokurov, o. c. 277.

3. Using two manuscripts which were made during the life of Suhanov, N. I. Vavruskiy published the "Proskynetarion" v. N. N. Ivanovskiy, *Историческое путешествие Арсения Суханова, 1651-1652 гг.*, in: *Путешествия и путешествия в Россию (Москва, 1891, кн. 1 (1891)), с. III, 1-235; Заметки путешественника иеромонаха Арсения XVII вв.*, ed. N. I. Prokofiev (L. I. Melnik, Moscow 1968, 430).

4. 1965. Part of the text concerning the Great Lavra was published earlier by A. N. Muraviev and archimandrite Leonid Kerelid based on a more detailed handwritten version of "Proskynetarion", v. A. N. Muraviev, *Путешествие и путешествие иеромонаха Арсения XVII вв.*, in: *Путешествия и путешествия в Россию (Москва, 1891, кн. 1 (1891)), с. III, 1-235; Заметки путешественника иеромонаха Арсения XVII вв.*, ed. N. I. Prokofiev (L. I. Melnik, Moscow 1968, 430).



It must also be kept in mind that during medieval times in certain parts of the "Byzantine commonwealth" there was the practice of painting the contemporary emperor in churches erected and painted by local nobles and church dignitaries. Most often this was done as an expression of the hierarchical order in society and of the legitimacy of the donor's act.<sup>27</sup> Emperor John VI Kantakouzenos naturally did not have any authority in the territory in which the Great Lavra of St. Saba was located, but it must not be ignored that

For many centuries the influence of Constantinople on the patriarchate of Jerusalem was very great. In the 13th century the Byzantine emperor, having exiled in the Holy Land the orthodox Jerusalem patriarch at the time of the establishment of the Latin Kingdom of Jerusalem.<sup>28</sup> At the time of Kamikouzenos' most reign these ties were particularly strong since the patriarchal throne in the Holy City was occupied by the emperor's close friend, Lazarus. Being removed from its position during civil war in Byzantium, the patriarchate of Jerusalem was revived by and with monk Gerasimos (Lazarus), former opposing candidate, Lazarus again was recognized as the lawful patriarch of Jerusalem in 1347 with the help of Kamikouzenos. He was, therefore, once more officially recognized by the Egyptian sultan in October 1349, again with the Kamikouzenos' help. Only this time, however, the first time since the 11th century, returning to Jerusalem without any delay since the death of the emperor. In this period he could very well have influenced the decorative program of the Mar Saba churches since the monastery was under his jurisdiction. The patriarchs of Jerusalem, after all, were very significant in the life of the Great Lavra from its very foundation.<sup>29</sup> It is not impossible, consequently, that patriarch Lazarus and Kamikouzenos had a common interest in the renovations in the kathedra of the Lavra. His reasons for emphasizing this Byzantine emperor would not have been only personal. More than most of his predecessors, Kamikouzenos cared for the Greek churches in Palestine. In the summer of 1349 he sent emissaries to the Mamluk sultan of Egypt, al-Nasir Hasan (1347-1351, 1354-1361), after which the church and Christians in the Holy Land enjoyed a period of relative freedom.<sup>30</sup> It is most probable that the renovation to the *kathedra* of the Great Lavra was carried out immediately after this.

From what has thus far been stated two conclusions can be drawn: the portraits which at one time existed on the west wall of the kathedra of Mar Saba were most probably commissioned by John VI Kantakouzenos, or even possibly by Lazaros, the Jerusalem patriarch, and these portraits were painted in the reign of Kantakouzenos (more precisely between the end of 1349 and the end of 1354). The main indicators in such a dating of the patronage of Kantakouzenos are the *Lavra*, the statement in one *presbyterikon* that the main church of Mar Saba was painted "from the time" of the emperor from the Kantakouzenos family, and the presence of an emperor (see the portrait) can not, nevertheless, completely rule out the possibility that in place of the original frescoes painted in 1651 saw some newer layer which absolutely followed the program and the iconography of old wall paintings.

\_\_\_\_\_



Fig. 3 Great Lavra of St. Saba.  
The katholikon, interior (after J. Parich)

of empress Irene Asarina, the only reliable identified image which has been preserved is a lead seal from the former collection of N. P. Lihachev (fig. 7). Lead seal from all these images and the other portraits of rulers in the an-  
ticipation of Mar Sabas period suggest that John VI, in his represen-  
tation as Mar Sabas, most probably had a domed crown on his  
*imarene* he would have carried it, and among the remaining  
reign, an imperial scepter was held in right hand and his left  
right hand and an *sakola* in his left. Empress Irene would be  
personally had an open crown, a long dress with wide long  
branch ornaments and in her hand held a scepter in the form of  
ba'diyun'. This type of crown is also known as *shaka* bights  
beaded edges, which together with the crowns and imperial  
dress were the only *imarene* mentioned by Suhano, were  
mostly made of gold and would have been painted in the  
is most likely how they would have been painted in the  
kashabon at Mar Sabas.

As it has already been stated, Suhanoz left a more detailed description of the wall paintings in the small church built inside the cell of St. John Damascene (fig. 8-9).<sup>38</sup> In fact, he described six scenes which illustrate occurrences in Damascene's life. This testimony is very important since only one fragment of the wall paintings in the *pareklitikon* survived until today.<sup>39</sup> and therefore, from what we know, there is no other textual or pictorial data concerning hagiographic cycles of this kind in the medieval art of the Eastern Christian world.<sup>40</sup> Besides this, researchers who engaged in

35 V. N. P. Lubaev, *Нормативное значение италической живописи. Изображение человека в произведениях италической живописи XV-XVI вв.* Издание на итальянском языке с параллельным русским текстом, S.-Peterburg 1911 (Отделение таблиц, стр. 35-36, Pl. VIII/30).

36 Concerning ruler's dress and armour in the art of the Palaeologan period: see A. Radefski, *Portret i opskrb zaštitne i ratne opreme*, Skopje 1974, 10–16; V. Velinov, *Le portrait dans l'art des Paléologues. Art et costume en Bizance et sous les Paléologues* [Actes du colloque, Serbie, 1986], Vence 1991, 101 sq. G. Babic, *Vladarske odore kralja i vojvode*, in: O. Anđelić Liscinski (Naučni savet u Kruševcu, 1971) Belgrade 1975, 67–68; Spasichuk, op. c., 132 et passim, fig. 86–87, 89–102, 134–136, 175, 180–181; G. Voronov, *Vladarske portrety ruskich despotov*, in: *Manuscript Russia*, Ithaca 1967, 197–200, 203–204, 207–208.

32 *Дроздовская*, 196-197; *Записки русских путешественников*, 128.

<sup>39</sup> Baumstark, *Polychromie des Mittelalters*, 159–161; Prokopydzes, *op. cit.*, 66. Unfortunately, it was not possible for us to confirm if this fragment which Baumstark dated in the XIII or XIV century still exists. It is not mentioned in the list of the wall-paintings in the Mar Saba monastery, which was made 30 years ago by D. Nemerius, *Wall-Paintings at the Monastic Church of S. Saba, Orient Christianus* 50 (Wiesbaden 1966), 46–49.

[illegible]

It is interesting that many younger transcriptions of this older version of the phylogenetic tree depict that "Empress Matilda" is connected to the last of the "Men of the Sea". These older versions, however, explicitly state that he built the major transgression, but was, again, lost to the sea. This is a very interesting detail, as it is the only place of the family name Konstantinowicz. This is a very interesting detail, as it is the only place of the family name Konstantinowicz. This is a very interesting detail, as it is the only place of the family name Konstantinowicz.

15 J. M. Dymowski, *Stosunek Szarych Niezłoty do Karla Józefa, Leszczyńskiego* (Zbrojna, 1933), 161-162, fig. 1 (with earlier literature). D. Voyta, *Polscy władcy, okupanci i dyktando: o polityce i literaturze w państwie* (Zachodniopomorski Uniwersytet Techniczny w Szczecinie), 1996, 265-275, 278-280, figs. 3, 12, 14. G. Milles, *Movement of the Ashes*, Paris (1922), p. 130-2.

V. For example, V. I. Djurdj. *Tri događaja u srpskoj literaturi XIV veka i njihov odjek u filozofiji*, Zbornik za likovnu umetnost i Matice srpske (Bеоград) 21 (1982), 76-87; G. Babuš, *O porijeklu i razvoju i jedinstvu naše (svet)stare književnosti*, ZLUMS 15 (1979), 173-176; V. I. Djurdj, *Oružje, država i vladar o neznanosti i doba disanje Lantrenč-Branković*, ZLUMS 26 (1990), 23-29.

8. Concerning the history of the patriarchate of Jerusalem and its relationship with Constantinople: V. I. Sokolov, *Нерусская церковь, в Православном богословском энциклопедическом л. VI*, St. Petersburg 1905, 363-418; R. Jaane, *Les églises orientales et les rites orientaux*, Paris 1955, 151-155; D. Baldi, *Christian Jerusalem: Greek Patriarchate and New Catholic Encyclopedia*, vol. VII (Washington 1967), 831-839 (with literature); Ch. Papadopoulos, *Ἱστορικὴ Ἐκκλησιολογία*, Athens 1970.

CF P. Wirth, *Der Patriarchat des Geronymus und der zweite Patriarchat des Lazarus von Jerusalem*, BZ 54/2 (1964), 319-323; *Palaeographisches Lexikon der Palästinakunde* (henceforth, PLP), ed. E. Topp, 5, 6, Wien 1983, 127-128 (N<sup>o</sup> 143590); T. S. Miller, *A New Chronology of Patriarch Lazarus' Persecution by the Muslims* (1849-1367), *Orientalia christiana ana periodica* (henceforth, OCP) 41/2 (1975), 124-125.

V., for example, Leonid, *Напои от Царя*, 16. Phokylides, o. c., 192; Bahr, *Les chapelles*, 13; Parnib, o. c., 63.

<sup>12</sup> According to the aforementioned testimony of A. Baumstark (see note 13), at the beginning of this century there existed several flocks of the *Lophophanes alba*, by his statement, could be dated mid XVII c.

<sup>33</sup> On this and less important representations of John VI Kantakouzenos in Greek manuscript, v. Spatharakis, *The Poetics*, 129-139, 177, 256-260, fig. 86-89, 92, 121.

Fru Kimitakemori<sup>1</sup> cours s. T. Benelli, *Almanac dell'imperatore Giunio* di Cristoforo, Zibetnik radova Vozrastishko m. 1800. V. 11/16, 43-59, T. I-IV, Ph. Gieseler, *Hygiene* Guss, London, Berkeley and Los Angeles 1982, 293-294, 300, 309, 312-313, ph. 81/1796. 83/1326 1127, 89/1427, 94/1500-1502, D. R. Sca, *Brucine* Guss and their history, London 1987, 469-470. For real v. F. Dölger, *Auf der Schatzkammer des Heiligen Berges*, Munich 1948, 327, ph. 11961. G. Zakos, *A. Vepřky, Rezinae Leaf Sedge*, vol. 1/1, Biele 1972 123.

1.56.191, 128a pl, 311128. In the literature at one time the hypothesis was given that John VI with empress Irene and their grandson Andronikos I. Philologos was portrayed so small in size *primi* from the Danubian-Caucasus Collection. In Catalogue of the Danubian-Caucasus Collection, the *Historical Antiquities of the Danubian-Caucasus Collection*, and *Les Monnaies des Byzantins* by K. Wessinghaus, Washington 1972, No 38, pp. 77-82, pl. LII LIII with earlier literature; but it seems that their assumption is convincingly denied by the identification of these figures as Emperor John VII Philologos, his wife Irene Gattinone and their son Andronikos I. Philologos, s. N. Orkondekian, *John VII Philologos and Andronikos I. Philologos in Danubian-Caucasus*, Danubian-Caucasus Papers, therefore, DCP.







A black and white illustration of two men in medieval attire. One man is climbing a ladder against a large wooden door, while the other stands on a checkered floor, holding a long staff or pole. The scene is set within a stone archway.

Fig. 10 An anonymous Lombardian master.  
Hanging of St. John Damascene's head cut off at the  
forum in Damascus. Milano, the cathedral church, "vetraria  
di S. Giovanni Damasceno", c. 1500-1510

freescopes in this *parakletikon*, which the German researcher dated XIII or XIV century. Unfortunately, Baumstark found only one fragment of a fresco (the bust of the Virgin Mary with the child Christ), so he did not have the possibility for a full analysis. The fact that in the Palaeologan era the cult of St. John Damascene was strengthened is also significant. On the basis of George Pachymeres' testimony, although not explicitly stated, it is supposed that the saint's relics were transported to Constantinople during this dynasty, specifically in the reign of Andronikos II. When persecuted by the *Arsenites* (the followers of the former patriarch Euthymios Autoreianos), this emperor gave permission for the relics to be placed in the church of All Saints, the foundation of which was attributed to the emperor Leo VI. They were put there in 1283, but it is not known how the relics stayed there. It may have been a very short time since the emperor suffered greatly in an earthquake in 1296.<sup>11</sup> The earthquake in the middle of the XIV century Damascene's relics were in the reputable convent dedicated to Theotokos Kachariotomē, founded by the Empress Irene Doukaina, wife of Alexios I Komnenos.<sup>12</sup> There, in 1348 or 1349, the merchant Stefan

75. *Giorgio Pachymeris De Michaelis et Andreanis: Philologiae, Libri tres*, ed. I. Bekker, vol. II, Bonn 1835, 40-42; I. E. Tristinsky, *Armenia's Arseny*, London 1978, 228-231; Juge, *La vie de sa vie*, 16f. About the Church of All Saints in R. Jants, *La philologie cœlésyrienne de l'empire byzantin*, part 10, III, Paris 1953, 403-404.

Fig. 12 St. John Damascene and St. Kosmas of Maiouma at the writing table in Great Lavra of St. Saba, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, nr. 1613, pp. 213, c. 985

Finally, the most important argument for the assertion that the tower of St. John Damascene was built in the Palaiologan period is found in the sources concerning the mo-

monastery (for example, around 1483<sup>13</sup>), but life did not return to the Lavra until the fourth decade of the XVI cen.

24 This occurred, for example, in 614 and 809, when in later times the *rabotars* were forced to lie to Jerusalem around 1234 and between 1590 and 1604 V. Leonid, *Itazhu* ch. 10, 65-77, 94-104, Putsch, ch. 5, 326-376. Dombest, *Topografi*, 1149, (A. N. Mironov, *Chislovanie*, 284-283. For this invasion at the Levra around 1234 a note reads: 65 V.

85 At this time in Francisco Felix Parra's six-volume *La Lavra*. In the monastery, however, many Arabs from the desert and other high-way bands lived together with them in what seems to have been a somewhat anarchic atmosphere. \* *Phykylides*, c. c. 305-326. Two years later [H485] Francisco Sumano wrote that on the feast day of St. Sabas ethnics came to the Lavra to perform mass and the rest of the service (*Phykylides*, c. c. 306), which further illustrates the state of the monastery. In normal circumstances, when the hegoumenos and most of the brotherhood stayed in Mar Saba, this provision did not occur.

[illegible]



lika prema Mar Savi oslikana "do vremena" čijara iz porodice Kantakuzen, postojeće portrete (Huse) ne mogu, ipak, svesno isključiti mogućnost da je Suxanov 1651. godine u Velikoj dvorici andeo, umesto prabrošnih predstava, neki novi svoj freska, koji je dostojno ponajbolji program i ikonografiju starog žanrova. Međutim, što je i da je zista bilo tako, portret izvan tih arhitektonskih okvira su svakako bili predstavljani u dnu ikonografskih tradicija epoke Paleologa.

U delu teksta koji se tiče žanrova u paraksu sa Jovana Damaskina, raspravila se o interakciji izvoru književnog teksta, o odnahu tekstualnog predloška i slike, a učinjen je i pokušaj rekonstrukcije nekih slika. Posebna pažnja posvećena je datovanoj žanrova. Na osi su različitih izvora, zaključeno je da je kula Sv. Jovana Damaskina, koja je bila podignuta

na mestu istočne nekadašnje kraljeve, postala savremeno, tužno u doba alexandrinističke dinastije Paleologa, pri čemu je tako moguće da se to desilo upravo za vreme Kantakuzinovih obnova katalikosa. Naravno, ta činjenica nije dovoljna za potpuno pouzdani zaključak da je od samog početka u kuli postojao paraksis ukrasnih freskama, ali je Suxanov 1651. godine video upravo taj žanrov. Stoga je izuzetno na podatak da je sive do početka ovog veka u paraksu Sa. Jovana Damaskina bila sačuvana jedna stara freska, datovana u XIII ili XIV vek. Istina, taj jedan preostali fragment starog slova žanrova bio je oštećen brojnim premanima, ali ima dobitnih razloga da verujemo da su interakcije ovog tipa izvedene tek posle posete Suxanova Mar Savi, u vreme drugu najzanimljiviju kasnijih obnova Damaskinovih kula, 1688. godine u sredinom XIX veka.

## Mort et survie dans l'oeuvre de Georges Klontzas

Lydie Hadermann-Misguich

En souvenir de Gordonah Babid  
et de Svetlana Tomelova, amis

UDK 75.057.033.2.104.3.736.1

*The paper is devoted to the paintings and drawings of the Hulo-Cretan artist Georges Klontzas dealing with the subject of death, above all those of the manuscript Marc-gr. VII, 22 = 1466, Codex Bezae and Baroc. 170 of Oxford, dating from the close of the XVI century. The author draws particular attention to their iconography which is dependent on both the old Byzantine prototypes and Western models. Images of death of both historical and mythical figures combine representations of death with ideas of solace and hope in the afterlife.*

U n silence oppressant. Une ville tout enserrée dans ses murailles et sur laquelle passent l'ange pesant d'âmes et la Mort porteuse de faux. Comme des forains, partout des hommes s'affairent. Dans l'enceinte et hors des murs, par terre et par mer, ce ne sont que transports de cadavres, images de deuil et d'enterrement.

De toutes les représentations de la mort qu'a créées le peintre crétois Georges Klontzas (v. 1540-1608), celle de la grande peste de Candie, qui est lieu entre 1592 et 1595, est une des plus impressionnantes. Le spectateur a que le Zodiaque qui, dans le ciel, marque le passage du temps (fig. 1).

Dans la vaste chronique universelle, médié d'oracles que l'artiste a illustrée de 410 dessins à la plume, l'image de cette épidémie occupe une double page, clôturant la partie historique et précédant le récit mythique de l'Empereur pacifique (ff. 149v-150r). Ce codex est conservé à la Bibliothèque Marciana de Venise (Marc. gr. VII, 22 = 1466); il date de 1590-92.<sup>1</sup> L'expression artistique de Klontzas y est essentiellement occidentale; seuls des effets de perspective, souvent arbitraires, y trahissent le peintre post-byzantin qui, à la même époque, d'ailleurs, produit de splendides icônes dans lesquelles s'exprime encore le langage formel hérité de l'esthétique des Paléologues.<sup>2</sup>

Les œuvres de Georges Klontzas - qu'elles soient religieuses ou profanes - offrent un nombre d'images de la mort particulièrement abondant. Les sujets qu'il traite, l'influence de l'art occidental ainsi que son goût personnel favorisent ce type de représentation.

Morts collectives, morts individuelles, méditation sur la mort, thèmes, dormitions, allégorie de la Mort mais aussi résurrection des défunts et survie de l'âme ont été peints par lui tout au long de sa carrière de manière traditionnelle mais, plus souvent encore, de façon originale et nouvelle.

Le lieu où il vivait - la Crète vénitienne - et les circonstances politiques du moment l'amènent à décrire par la plume et le pinceau maints combats, batailles, meurtres et massacres. Sa chronique de la Marianne en offre de nombreux exemples rendus souvent de façon très mouvementée.

Dès ses premières illustrations des *Oracles* de Léon le Sage, celles du Codex Bezae et celles du Barocchini 170 d'Oxford daté de 1577, la mort collective est présente.<sup>3</sup> L'image la plus frappante, par son mélange d'hérisme symbolique et de réalisme poignant, est celle de l'oracle 4, *Touh (la coupe)*, dans laquelle un grand sultan, au royal manteau de pourpre et d'or, se dresse sur une masse de cadavres entremêlés avec l'impassibilité d'une figure oraculaire. De la main droite, il tient une faucille, de la gauche, une branche de roses (fig. 3). Dans la troisième version qu'en donna Klontzas, celle du Codex Venise, il identifie le sultan comme "Soliman le Magnifique, parmi les défendeurs de Rhodes", fle à laquelle les roses feraient allusion. Cette image est une des plus explicitement "politiques" des *Oracles*, celle qui montre le monde comment ce texte, remontant probablement au IX<sup>e</sup> siècle, a été réactualisé lors des conflits avec les Turcs.

Dans les recueils d'Oracles, tels que Klontzas les a interprétés, deux sujets se prêtent à la représentation de fodes dénuées livrées collectivement à la mort ou s'en dégagent: la *Submersion* (εξαναπαράγ) de la figure 20, où le déluge qui doit engloutir Constantinople est peint avec un souffle apocalyptique, et le *Jugement dernier* dans lequel s'agglutinent les cadavres rappelés à la vie. Dans le Barocchini d'Oxford, des squelettes se réveillent au son des trompettes.

1 Pour le Marc, gr. VII, 22, voir A. D. Paloukas, *O Geklogos Enklogos Klonizias (1540-1600) et al. angloglogos 1577-1595*, Athènes 1977 (sous les dessins, auxquels il sera fait référence par le numéro de folio, y figurent) et A. Riga, *Gordonah Babid*, Thessalonique 1977 (pour les autres attributs de l'empereur byzantin Léont J'Agapio (Bouff. Baroc. 170, Marc. gr. VII, 22, Marc. gr. VII, 14, Venise 1592, pp. 49-51) (avec quelques belles reproductions en couleur). Tous mes remerciements sont adressés à la Marciana pour m'avoir permis de reproduire les figures 1 et 5 et à L. Verbeke pour m'avoir prêté les documents.

2 Il suffit d'évoquer, parmi d'autres, une très belle plaque en stuc de l'Église byzantine de Venise: l'église de St. Georges (ca. 1585), celle du Jugement dernier et le triptyque avec le même sujet de la fin du siècle, M. Chazidakis, *Triclinos de Saint-Georges des Grecs et de la Résurrection de l'Anastasi (Bibliothèque de l'Institut byzantin de la Sorbonne des années post-byzantines)*, Venise 1962, N° 50, 52, 53, pp. 75-81; pl. 37-41.

3 Pour le Codex Bezae, notamment dans une collection privée (parlement, voir M. Chazidakis, *Epitaphios des défunts gregoriens*, voir l'ouvrage de Chazidakis, dans 48 volumes, voir l'ouvrage de Chazidakis, Moskou, Athènes 1974, pp. 21-40. Autrement il est une métaphore en ce moment où Jérôme, professeur de l'Université de Gand, est mort, mais à ce sujet, je pense qu'il est le premier des recueils d'Oracles de G. Klontzas encore conservés, le *Barocchini* d'Oxford. 170 d'Oxford est en soi double, pour ce dessin intitulé *St. J. Hanne, Corpus des Byzantins* (Moushahadakhah, 2, Oxford, Bodleian Library, 17, Boulogne 1978, N° 9, pp. 80-81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000).



A ma connaissance, Klonizias est un des premiers peintres post-byzantins à en avoir représentés dans cette scène. Il s'agit probablement là d'une influence occidentale, peut-être via le *Augement dernier* de Michel-Ange connu en Crète par des gravures et auquel Klonizias lui-même reprendra la figure de Charon bûcher dans le triptyque conservé à Venise.

Le thème du *Jugement dernier* obéda l'artiste créatif comme sa vie. Il en a donné de nombreuses variantes depuis celles du *Cenacole*, des *triptiques* Spada et du *Yorkshire* jusqu'à la magistrale version de Fiesole du monastère de la *Platytera* à Corfou.<sup>8</sup> Les cadavres ressuscitaient y ont toujours une place importante; c'est notamment le cas dans le triptyque vénitien où les morts sortent de sarcophages mais aussi d'espèces de grottes où gisent des ossements; quelques squelettes s'y réaniment doucement et se redressent.



Fig. 4  
Georges Klontzas,  
Eotzgia –  
bonheur, figure 12  
des Oracles  
de Lyon,  
Bibliothèque 170  
(1577), Oxford,  
Bodleian Library  
(photo: B. L.)

## Смрт и загробни живот у делу Георгија Клонца

Лидија Халдерман-Мисгуиш

Грчки сликар Георгије Клонца (око 1540-1608) насликао је највише представа смрти 1590-1592. године у својој крочици (помешању) с пророцистима у Маре, гр. VII, 22 = 1468, fol. 149v = 150v, вероватно коловом ступице куће која је тих година харила на Криту. Смрт је и на ње била омиљата тема овог сликара, почев од Пророчанства Пала Мурдон (Cakes Bide and Bafoss, 170 у Овафорду, 1577) и она су му била попут да одговорена стара пророцистима, као у венецијанском рукопису, где је једном издати опрашаног асепсионам омиљено као Суверинам Велекствена међу приношенима Родоса. У приказивању смрти сликар се користио старим образцима. Старији су, у изнемишљеној иконографији под утицајем младићу гринира, овакве је сигурно преузета и иконографија Смрти, а која се појављује на истом слику и уртежма.

Осим приказа смрти асепсионам, у делу Клонца је често представљан и загробни живот. У венецијанском рукопису има много таквих фруерарних "пор-



Fig. 5 Georges Klontzas, Mort de Constanin XI Paléologue, Marcianus gr. VII, 22, f. 89v (1590-92), Venise, Biblithèque Marciana (photo: B. M.)

trois manuscrits complets des Oracles, les psychopompes figurant dans la partie supérieure droite de la miniature.

La mort, très présente dans l'œuvre de Georges Klontzas de façon fort variée et même souvent violente, a donc consacré pour les figures les plus chargées d'expérience la forme consolatrice et serene du motif byzantin de l'âme emmaillottée qu'emportent deux messagers célestes.

трета". Називом Колосора, Александра, Орхана, Мурата I, цариградских патријарха и других. Овом приликом би требало посебно пажљиво обратити на Смрт Константина XI Палеолога Драгача, последњег византијског цара: на f. 89v он је приказан на престолу и поред њега асепсионам Смрти и "други пут" у гробу, с ермијем поред сиротаца, а наспрам збуленима Цариграда (f. 90v).

Као Клонца, међутим, слика смрти може да дододат на други живот. Упор да то могло му је бити Успеле Богородице, нарочито овакво како је сликао од краја XIII века. Личности којима је Клонца, поред слике смрти дао и значење бесмртног живота, многобројне су и приказивало прибојне Јелена Драгач, мајка последњег цара, митски цар Артур који је спутао у Риму да би остварио јединство Црква и св. "Мироуљубиви цар", а слима њима издати подлику дупу на небо. Овакве његове слике, наведене во старим византијским мотивима, јединикују смрт с облицима утеке и наје у вечни живот.

## Zographe

Revue d'art médiévale  
N° 25, 1996

Dédié à la mémoire  
du professeur Gordon Babic-Djordjević

Editeur  
Institut d'histoire de l'art  
Faculté de Philosophie  
Beograd, Čika Ljubina 18-20

### Rédaction

Vojislav J. Djurić, Vojislav Korać, Gopko Subotić, Janko Maglovski, Smiljka Gubekić,  
Marica Šuput, Danica Popović et Branimir Todić

### Secrétaire

Ivan Stević

### Rédacteur en chef

Branislav Todić

## SOMMAIRE

Bibliographie de Gordon Babic-Djordjević	7
Aleksis I. Komnē – Die Raumkomposition der Hagia Sophia in Konstantinopel	13
Christopher Walter – An Apotropaic Sequence at Kardžali (Bulgaria)	19
Nikos Oikonomides – The significance of some imperial monumental portraits of the X and XI centuries	23
Pamayotis L. Voonapoulos – Note sur l'icône de la Vierge Portaitissa	27
Engelina Smirnova – L'Annonciation, icône de Novgorod du XII <sup>e</sup> siècle	31
Chara Konstantinidi – Le message idéologique des évêques locaux officiants	39
Zgaga Gavrilović – Eve or the Waters of Marah at Polotsko?	51
Miodrag Marković – Two Notes on the Wall Paintings at the Great Lavra of St. Sabas	57
Lydie Haldermann-Misguich – Mort et survie dans l'œuvre de Georges Klontzas	71